PLEXUS / 4
Archeologie, archivi e storie dei media

DIRETTORE / BOOK SERIES COORDINATOR
Simone Venturini

COMITATO DIRETTIVO / EDITORIAL BOARD
Diego Cavallotti, Simone Dotto, Andrea Mariani

COMITATO SCIENTIFICO / SCIENTIFIC COMMITTEE
Édouard Arnoldy, Michele Canosa, Maria Luisa Catoni, Ruggero Eugeni, Oliver Fahle, Giovanna Fossati, Trond Lundemo, Pietro Montani, Federico Neresini, Peppino Ortoleva, Leonardo Quaresima, Cosetta Saba, Bernard Stiegler, Wanda Strauven, Benoît Turquety, Pasi Väliaho.

SEDE
Università degli Studi di Udine - Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale

Plexus riguarda la complessità e l'estensione storica della nozione di "medium", attraverso concetti e polarità chiave che contribuiscono a svolgerne le pieghe: archeologie e genealogie; archivi e ambienti; storie e immaginari. Ciascuno di questi insiemi e sistemi delinea un piano che, sovrapposto o embricato con gli altri, permette di visualizzare complessi emergenti di ordine superiore e al contempo si presenta come uno strato, una faglia da scavare e indagare con rigore e in profondità. Una visione "intrecciata" e "stratificata" che consente di conciliare più prospettive e strategie, utili a recuperare indagini accantonate, a riavvolgere fili, a interrogare ascendenze e derivare affinità, e di procedere verso innovativi oggetti di interesse teorico-metodologico e storiografico.
Ogni titolo della collana rimanda quindi a una combinazione di ispirazioni di fondo provenienti dall'archeologia e dalla teoria dei media, dalla filosofia, dall'antropologia, dall'estetica e dalla sociologia della tecnica, dalle riflessioni di ordine teorico e storico-filologico sulle pratiche d'archivio, dalla storia tecnologica, culturale ed economica dei media.
Plexus vuole essere uno spazio accogliente, un laboratorio di idee, uno strumento di mediazioni e di assemblaggi inediti (dunque monografie, ma anche traduzioni, collezioni antologiche), un terreno di incontro e coltura condiviso, capace di valorizzare oggetti e tropi di ricerca in uno spirito autenticamente interdisciplinare: uno spirito di cui il comitato scientifico è riflesso diretto.

Simone Dotto

VOCI D'ARCHIVIO

Fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre

MELTEMI

Il volume è stato sottoposto a *double-blind peer review*. Agli anonimi revisori va il nostro più sincero ringraziamento.

La pubblicazione è stata realizzata con il sostegno del Dipartimento degli Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Udine, nell'ambito del programma di finanziamento del MIUR per i Dipartimenti di Eccellenza 2018-2022.

Meltemi editore
www.meltemieditore.it
redazione@meltemieditore.it

Collana: *Plexus*, n. 4
Isbn: 9788855191432

© 2019 – MELTEMI PRESS SRL
Sede legale: via Ruggero Boscovich, 31 – 20124 Milano
Sede operativa: via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 22471892 / 22472232

Indice

7 *Introduzione*
Le condizioni dell'udibile

19 *Prima sezione. Fonografia ed etnografia*

21 La cultura epistemica dell'ascolto e l'inscrizione della voce come tecnica culturale

39 Il problema del "suono inscrivibile" negli studi sul folklore

55 Una questione di Stato I. Il dibattito sulla fonoteca folklorica (1911-1934)

83 Note sulla costruzione del documento fonografico

107 *Seconda sezione. Auto(fono)grafie*

109 L'altra discoteca. Rodolfo De Angelis e *La parola dei grandi*

121 La voce dei padroni. L'inscrizione della voce come tecnica culturale di identificazione

141 Una questione di Stato II. La contesa intorno all'archivio nazionale (1928-1934)

173 Documentalità *vs.* monumentalità fonografica. La memoria sonora e le economie della traccia

187 *Conclusioni*
Come ascoltavamo, come ascoltiamo

195 Ringraziamenti

199 *Bibliografia*

199 Articoli e interventi su fonoteca e discoteca

201 Bibliografia primaria

204 Bibliografia secondaria

Introduzione
Le condizioni dell'udibile

Che le vie tracciate dall'occhio non bastino a dare un quadro esaustivo della storia moderna è la tesi che un crescente corpo di studi culturali va sostenendo da ormai più di dieci anni a questa parte. Il primato del visivo predicato dai sostenitori della *visual culture* ha costituito un punto d'accesso importante per allargare il campo d'investigazione agli oggetti privi di un deliberato valore estetico, e per sondare le tensioni e gli interscambi esistenti fra il processo di modernizzazione industriale e il modernismo artistico[1]. A partire da questa stessa concezione "allargata" di modernità, un'area trandisciplinare formatasi più recentemente, ora nota sotto il nome di *Sound Studies*, propone di privilegiare gli aspetti uditivi, intendendo con essi non tanto un oggetto di interesse esclusivo ma una "pista" storiografica alternativa. Per citare le parole di Jonathan Sterne, uno degli esponenti più significativi degli studi sul suono, "while I do not claim that listening is *the* social chart of modernity, it certainly charts a

[1] Sui rapporti tra cultura visuale e modernità si vedano almeno M. Jay, *That Visual Turn. The Advent of Visual Culture*, in "Journal of Visual Culture", vol. 1, n. 1, 2002, pp. 87-92 (88); T. Elsaesser, *Modernity: The Troubled Trope*, in D.L. Mansen, M. Klarer (a cura di), *The Visual Culture of Modernism*, Narr, Tübingen 2011, pp. 21-40.

significant field of modern practice. There is always more than one map for a territory, and sound provides a particular path through history"[2]. Un lavoro di rivisitazione che fin qui si è concentrato prevalentemente sul periodo fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, vuoi per la volontà, più o meno dichiarata, di sfidare gli studi visuali sul loro stesso campo da gioco, vuoi perché è proprio in questo periodo che le tecnologie per la registrazione e la riproduzione del suono fanno la loro comparsa[3].

La centralità di queste ultime nell'esperienza della modernità era apparsa già chiara da ben prima dell'emersione dei *Sound Studies*, ma sul modo in cui avreb-

[2] J. Sterne, *The Audible Past: The Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durkham-Londra 2003, p. 3; vedi anche, dello stesso autore *Sonic Imaginations*, in Id. (a cura di), *The Sound Studies Reader*, Routledge, Londra-New York 2012, pp. 1-18.

[3] Tra i titoli più significativi sul tema suono e modernità segnaliamo, oltre a quelli citati altrove: E. Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, The Mit Press, Cambridge (MA)-Londra 2002; D. Suisman, S. Strasser (a cura di), *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010; D. Morat, (a cura di), *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th and 20th Century Europe*, Berghan Books, New York-Oxford (CA) 2011; K. Lacey, *Listening Publics: the Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Polity Press, Cambridge (MA) 2013; S. Halliday, *Sonic Modernity. Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2013. In Italia la riflessione sul suono nella modernità tecnologica del Novecento è germinata perlopiù in seno alla ricerca musicologica e cinematografica. Citiamo a titolo esemplificativo: G. Pisano, *Une archeologie du cinema sonore*, CNRS, Parigi 2004; P. Valentini, *Presenze Sonore. Il paesaggio sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007; A. Rigoli, P. Russo (a cura di), *Il suono riprodotto: storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento* (Parma, 10-11 Novembre 2006), ETS, Torino 2007; E. Mosconi, S. Facci (a cura di), *Il muto melomane. Cinema e canzone 1895-1927,* speciale monografico di "Immagine. Note di Storie del Cinema", n. 14, 2016; T. Bonini, M. Perrotta (a cura di), *Ears Wide Open. Il paesaggio sonoro negli studi di cinema e media*, speciale monografico di "Imago", vol. 7, n. 2, 2016.

bero contribuito a ridisegnarla le prospettive possono divergere. In quella che si rivelerà una delle formulazioni più influenti della recente teoria dei media, lo studioso tedesco Friedrich Kittler faceva rientrare il grammofono tra i sistemi di inscrizione (*Aufschreibesysteme*) caratteristici del Novecento, ovvero "the network of technologies and institutions that allow a given culture to select, store, and produce relevant data"[4]. Di concerto con cinematografia e tipografia, la fonografia avrebbe imposto un nuovo ordine dell'esistente, svincolato dalle ipoteche degli ordini semiografici e ri-organizzato intorno all'unità fisico-matematica della frequenza. "The phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sounds out of noise; it registers acoustic events as such"[5]. La capacità dei nuovi mezzi meccanici di recepire "i suoni in quanto tali" avrebbe dunque portato ad ampliare la gamma dei fenomeni acustici inscrivibili oltre i fonemi e le note musicali, barattando l'ordine del simbolico imposto dalla semiografia con il reale dell'emissione sonora, il suono fisiologico, accidentale, rumoroso. Al contempo, proprio la possibilità di fissare qualsiasi sonorità su un supporto materiale è alla base del loro sradicamento dalla fonte naturale che il teorico canadese Murray Schafer ha indicato con il nome di *schizofonia,* principio secondo il quale "any natural sound, no matter how tiny, can be blown up and shot around the world, or packaged on tape or record for the generations of the future"[6]. Si tratta di un processo che riguarda anche, e forse soprattutto,

[4] F. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Wilhelm Film Verlag, Berlino 1985; tr. ing., *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford University Press, Stanford (CA) 1990, p. 369.

[5] F. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Brinkman und Bose, Berlin 1986; tr. ing. di G. Winthrop Young e M. Wutz, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999, p. 23.

[6] R. M. Schafer, *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Berandol Music Limited, Scarbourough 1969, p. 43.

la voce umana, espiantata dal corpo che la origina e "reincarnata" in una corporeità solo tecnologica per divenire udibile a prescindere dal suo proprietario. "Sentirsi parlare" fuori dai canali e dalla risonanze dall'apparato fonetico è uno shock che le nuove macchine riservano all'ascoltatore moderno[7].

Confrontando le posizioni, potremmo sostenere che le tecnologie di registrazione del suono partecipino contemporaneamente a due rivoluzioni dell'esperienza uditiva: nello stesso momento in cui contribuiscono a "denudare" l'articolazione verbale da ogni portato semantico, rivelandola come un'emissione acustica fra le altre, nulla di più di "a second order exception in a spectrum of noise"[8], esse permettono altresì l'esatta riproduzione di un unico enunciato, preparandolo a un numero virtualmente infinito di ripetizioni. Ascoltato attraverso la fonografia, il Novecento può essere quindi considerato tanto il secolo dei rumori e dei "suoni non-significanti", resi rilevabili e misurabili attraverso gli strumenti della fisica e dell'acustica, quanto il secolo della proliferazione delle voci, fatte circolare su scala mondiale e preservate a futura memoria dall'industria discografica. Optare per una caratterizzazione o per l'altra è una scelta che dipende dalla concezione di "modernità" cui si vuole fare riferimento – quella del progresso scientifico o della cultura di massa – ma anche dall'idea di medium che si sceglie di adottare – se la concezione infralinguistica che interessa Kittler e la *medientheorien*, come un "a priori tecnologico" della nostra percezione del mondo, o quella debitrice all'idea prostetica mcluhaniana cui si rifà Schaffer, dove i mezzi di comunicazione fungono sostanzialmente da estensione del sensorio umano.

[7] Cfr. D. Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The Mit Press, Cambridge (MA)-Londra 1999, pp. 5-6.

[8] F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, cit., p. 23.

Entrambe le linee di pensiero, comunque, guardano all'impatto registrato dai media sonori secondo una teorizzazione troppo ampia per poter essere abbracciata o sconfessata aprioristicamente. Ciò che ci interessa in questa sede non è parlare della fonografia esclusivamente come strumento di misurazione e registrazione del reale o come mezzo per lo "scorporamento" e la diffusione delle voci umane. Consapevoli dell'importanza che entrambe le accezioni rivestiranno nella nostra disamina, ci prepariamo a tararle contro la specificità dei nostri oggetti di studio, ponendoci l'obiettivo più circoscritto di capire come e in quali circostanze le stesse tecnologie si incaricarono ora dell'una e ora dell'altra funzione mediale entro date coordinate storiche e geografiche. In questo, soprattutto, ci viene in soccorso la prospettiva promossa dai *Sound Studies*, in particolare nella formulazione proposta dalla studiosa di radiofonia Michele Hilmes, che li definì "less the study of sound itself, [...] as of the cultural contexts out of which sound media emerged and which they in turn work to create"[9]. Porre media e contesto culturale in un'attività di mutua influenza aiuta a metterci al riparo dai rischi opposti comportati da un approccio socio-determinista o tecno-determinista. Soprattutto, ci ricorda che il peso assunto da un dato medium va commisurato in base all'ambiente che lo accoglie e che se ne serve: non esiste un unico modo di concepire e "praticare" una tecnologia né, tantomeno, una sola cultura dell'ascolto cui si possa ascrivere l'intero regime uditivo della modernità.

Rispetto a queste considerazioni il caso dell'Italia tra le due guerre offre un terreno di verifica particolarmente fecondo. Sufficientemente lontano dalla prima

[9] M. Hilmes, *Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does it Matter?*, in "American Quarterly", vol. 57, n. 1, 2005, pp. 249-259 (249).

comparsa dei congegni fonografici da far supporre uno stadio già avanzato di filtrazione nel tessuto sociale, è in realtà un contesto ancora determinante per la loro "nobilitazione", quello che segnerà in via definitiva il passaggio da semplici curiosità e giocattoli meccanici all'assunzione di più alti e onerosi incarichi. Ciò di cui andremo a occuparci nelle prossime pagine non è quindi la ricezione riservata ai mezzi di registrazione del suono al momento del loro "debutto in società"[10], bensì il processo di istituzionalizzazione che a un'età già matura li elegge a mezzi d'inscrizione e preservazione. Sebbene oggi possano apparire auto-evidenti, le capacità scrittorie da medium archivistico della fonografia furono in realtà tutt'altro che scontate: come ci ricordano gli studi di James Lastra, la presenza del suffisso "grafìa" è già di per sé indicativa di un processo di negoziazione culturale dove il riferimento alla tecnologia della scrittura serve a far rientrare le proprietà perturbanti dei nuovi media in un ambito già famigliare all'eventuale consumatore[11]. Un processo che in Italia si rivelò particolarmente difficoltoso, dato che la fondazione della prima istituzione pubblica dedicata a raccogliere la documentalità fonografica sconta un ritardo pluridecennale rispetto ai suoi omologhi nel resto d'Europa – basti pensare al *Phonogramm Archiv* della Reale Accademia delle Scienze di Vienna, inaugurato nel 1899, a quello istituito a Berlino nell'anno

[10] Per una panoramica sugli esordi discografici e fonografici in Italia rimandiamo a: B. Birardi, *I primi anni della rivoluzione fonografica in Italia*, in B. M. Antolini (a cura di), *1911. Musica e Società alla fine della Belle Epoque*, Guerini & Associati, Milano 2014, pp. 145 -172; A. Pesce, *La Sirena nel Solco. Origini della riproduzione sonora*, Guida, Napoli 2005.

[11] J. Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York 2002. Per uno studio sulla concreta applicazione della fonografia nel campo della scrittura automatica si veda L. Gitelman, *Scripts, Grooves and Writing Machines. Representing Technology in the Edison Era*, Stanford University Press, Stanford 1999.

successivo o anche agli *Archives de La Parole* fondati a Parigi nel 1911. Rispetto a questi enti, sorti sull'interessamento da parte di musicologi, fonetisti e linguisti, la Discoteca di Stato, fondata a Roma nel 1928 e resa operativa nel 1932, ha un percorso del tutto particolare, già intrecciato alla prima stagione del potere fascista. La stessa parola "discoteca" (ancora lontana dal significato che le si sarebbe attribuito negli anni successivi) si trova all'intersezione tra due valori semantici, quello più propriamente "archivistico", promosso dagli studiosi di fonetica, linguistica, e cultura orale, e quello valido soprattutto nell'ambito dell'industria discografica, che indica un'edizione a raccolta di più dischi. Nessuna di queste sfumature deve essere trascurata se si vuole comprendere appieno quali istanze e conformazioni culturali hanno portato a riconoscere la necessità di erigere anche sul suolo nostrano quella che i tedeschi chiamavano già da alcuni anni *Höranstalt*, "un'istituzione per l'orecchio".

Per l'economia della nostra trattazione, la fondazione e la messa in opera della Discoteca costituiscono quindi un termine *ad quem.* Alcune parti del nostro volume saranno dedicate a ripercorrere gli eventi e le vicissitudini che ne determinarono la nascita e ne impostarono le prime attività di raccolta. Si tratta certo di una storia in parte già raccontata, seguendo ora la formazione di un campo disciplinare[12] ora la na-

[12] La cronistoria degli appelli alla fonoteca che tenteremo qui integra un canone ricostruito negli anni dalla letteratura etnografica ed etnomusicologica. Fra gli altri si ricordano: C. Caravaglios, *Per la fonocineteca italiana di Stato*, in "Aspetti letterari. Rassegna di lettere, scienze ed arti", n. 1, 1934, pp. 1-20; ripubblicato in Id., *Saggi di Folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 19-42; D. Carpitella, *Musica e Tradizione Orale*, Flaccovio Editore, Palermo 1972; R. Leydi, *Il fonografo e la ricerca etnomusicologica in Italia*, in Id., Febo Guizzi (a cura di) *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana. 1881-1911*, Libreria Musicale Italiana, Roma 1995, pp. 223-227; P. De Simonis, *Fissazioni. Tempi e metodi nell'accogliere e conservare voci e immagini di Toscana* in A. Andreini, P. Clemente (a cura di), *Custodi*

scita e la vita dell'istituto stesso[13]. Tentando di darne un resoconto il più possibile completo anche sotto il profilo della documentazione abbiamo ritenuto utile superare la distinzione fra i diversi ambiti allo scopo di fare emergere le tensioni che rendono il territorio della "modernità fonografica" *tout court* un campo epistemico attraversato da correnti diverse quando non contrastanti. Le altre parti del volume saranno invece finalizzate a spiegare secondo quali modalità e sotto quali auspici il nuovo medium finisce a servire da mezzo d'archiviazione. In questo si terranno presenti gli ammonimenti avanzati da Peppino Ortoleva sulla riluttanza da parte della letteratura accademica a occuparsi dei media dell'udito perché reputati, come il senso a cui si riferiscono, meramente ricettivi. "In questo quadro, la riproduzione sonora con i mezzi fonografici […] non si presenta come frutto di una scelta ma come pura e passiva assimilazione e preservazione di informazioni pre-esistenti"[14]. Come diremo, l'incisione su disco è stata effettivamente investita di un'aura di oggettività funzionale ai suoi usi documentari e radicatasi poi così a fondo nel senso comune al punto che, nella nostra lingua, "fonografo è una mac-

delle voci. Archivi orali in Toscana. Primo censimento, Idast, Firenze 2007, pp. 315-340; C. Lo Presti, *L'Anima musicale d'Italia. Il canto popolare come bandiera etnologica*, in "L'Arco", vol. 25, vol. 1, 2012, pp. 5-6. In tempi più recenti e con propositi più vicini ai nostri, se ne è occupata Benedetta Zucconi in *Coscienza fonografica. La riflessione sul suono registrato nell'Italia del Primo Novecento*, Ortothes, Napoli 2018, pp. 73-110.

[13] Tra le pubblicazioni riconducibili direttamente all'ex Discoteca di Stato, oggi Istituto Centrale Beni Sonori e Audiovisivi, cui ci richiameremo più volte nelle prossime pagine segnaliamo R. Rossetti, *Voci della memoria. La discoteca di Stato – 1928-1989*, Fratelli Palombi editore, Roma 1990; P. Ortoleva, M. Pistacchi (a cura di), *I suoni di un secolo, un secolo di suoni. Verso l'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi*, Minerva, Roma 2012; P. Cavallari, A. Fischetti, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande guerra*, Donzelli, Roma 2014.

[14] P. Ortoleva, *Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento*, in P. Ortoleva, M. Pistacchi (a cura di), *op. cit.*, pp. 73-93 (80).

china, fotografo è una persona"[15]. Questo, però, non basterebbe a giustificare una trattazione che si accontentasse di parlare di fonografia come semplice fatto meccanico: anche la mediazione sonora può variare in virtù di un'*agency* umana e di un diverso gradiente di intenzionalità. Per ricostruirle, poggeremo su un eterogeneo *corpus* di fonti che attinge dalla pubblicistica specializzata, dagli atti dei convegni musicologici ed etnografici fino alle carte d'archivio. A giustificare questo massiccio ricorso a documenti scritti (apparentemente contro-intuitivo per un lavoro che pretende di occuparsi di culture dell'ascolto) valgono le riflessioni già compiute da alcuni esponenti dei *Sound Studies*: se pure la totalità dei suoni che hanno abitato le epoche passate fosse sopravvissuta, essa non basterebbe da sola per spiegare i significati e le valenze che quegli stessi suoni assumevano per i loro contemporanei[16]. Nel nostro caso la sopravvivenza di registrazioni d'epoca non è sufficiente a raccontare la storia che vi si nasconde dietro, il come e il perché quelle voce, e non altre, è stata considerata degna di essere preservata, il come e il perché si sia scelto proprio la fonografia per farlo. Le fonti scritte serviranno dunque da elemento d'integrazione per ricostruire i discorsi e, in una certa misura, anche le pratiche che si muovevano intorno alle nuove tecnologie. Ci prepariamo così a dimostrare che, a parità di mezzi impiegati, l'atto di inscrivere una voce separandola dal corpo che la produce per conservarla attraverso il tempo può perseguire obiettivi e conoscere implicazioni radicalmente differenti.

[15] Ivi, p. 81.

[16] Fra gli altri, C. Birdsall, *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, p. 12; M.M. Smith, M. Snay, B.R. Smith, *Coda: Talking Sound History* in M.M. Smith (a cura di), *Hearing History: A Reader*, University of Georgia Press, Athens 2004, pp. 365-405.

Il nostro lavoro procederà quindi contemporaneamente su un binario storico e uno epistemologico, nel tentativo di comprendere come l'applicazione da supporto archiviale condizionò la comprensione e l'uso concreto del medium fonografico e come la fonografia stessa, nella sua specificità mediale, abbia riconfigurato le possibilità di preservazione archivistica. Questa attenzione verso l'archivio è ovviamente debitrice della vasta letteratura sul tema prodotta negli ultimi anni nelle discipline dell'audiovisivo[17]: nella fattispecie, assumere l'archivio sonoro sia come repertorio di fonti che come oggetto di studio a sé stante, significa anche indagare sulle contingenze, sui discorsi, sulle pratiche e sugli eventuali "peccati originali" di coloro che per primi si fecero promotori dell'istituto. Le istanze storiche e le conformazioni di pensiero che portarono alla formazione di un archivio nazionale non pertengono

[17] Anche la riflessione sugli archivi "mediali" ha preso corpo soprattutto in campo cinematografico — vedi A. Bordina, S. Campanini, A. Mariani (a cura di), *The Archive/L'archivio. Atti del XVIII Convegno internazionale di studi sul cinema* (Udine 5-11 Aprile 2011), Forum, Udine 2011; S. Venturini (a cura di), *Revisiting the Archive/Revisiter l'Archive*, speciale monografico di "Cinema&Cie", vol. 11, nn. 16-17, 2011; G. Fossati, A. van Der Oever (a cura di), *Exposing the Film Apparatus. The Archive as a Research Laboratory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016. Sullo specifico degli archivi fonografici, in un'accezione piuttosto vicina a quella proposta in questo libro, si segnalano i lavori di Britta Lange: *Poste restante, and messages in bottles: Sound recordings of Indian prisoners in the First World War*, in "Social Dynamics", vol. 41, n. 1, 2015; *Archival Silences as Historical Sources. Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv*, in "SoundEffects", vol. 7, n. 3, 2018, pp. 47-60; *Archive, Collection, Museum: On the History of the Archiving of Voices at the Sound Archive of the Humboldt University*, in "Journal of Sonic Studies", n. 13, 2017; e di Wolfgang Ernst: *Between the Archive and the Anarchivable*, in "Mnenoscape", vol. 1, n. 1, 9 aprile 2014; *Sonic Time Machines. Explicit sound*, *Sirenic Voices, Implicit Sonicity,* Amsterdam University Press, Amsterdam 2016. Ancora più recente la pubblicazione di C. Birdsall, V. Tkaczyk (a cura di), *Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities and Science*, speciale monografico di "Technology and culture", vol. 60, n. 2, 2019.

soltanto alle culture dell'ascolto del passato, ma continuano a "mediare" ciò che chiamiamo memoria sonora fino a porre, foucaultianamente, le condizioni della cultura dell'ascolto cui apparteniamo.

Impostato secondo questi obiettivi generali, il volume si articola in due sezioni, la prima delle quali tratta l'uso della fonografia nell'ambito scientifico e, in particolare, etnografico. Nel capitolo che segue questa introduzione definiremo i contorni di quella che abbiamo voluto chiamare "cultura epistemica dell'ascolto" intendendo con essa l'insieme di campi del sapere che eleggono l'udito a strumento di conoscenza; qui introdurremo anche il concetto di fonografia come tecnica culturale di inscrizione, una pratica e competenza mediale che in questo contesto viene adoperata per la produzione di "evidenze" del suono nella sua natura di fenomeno fisico. L'importanza di tali concetti diverrà chiara nel secondo capitolo, quando tratteremo i problemi specifici del "suono inscrivibile" all'interno degli studi sull'oralità musicale facendo riferimento primariamente alle produzioni teoriche di un fisiologo, Silvestro Baglioni, e un folklorista, Giulio Fara. Il terzo capitolo costituirà invece la prima parte di ricostruzione del dibattito intorno all'archivio sonoro nazionale adottando la prospettiva degli studiosi che se ne interessarono in prima persona – un cimento che, per ragioni di completezza, ci porterà ad eccedere i limiti cronologici che ci siamo posti partendo fin dagli anni precedenti al primo conflitto mondiale. In chiusura di questa sezione, il quarto capitolo si soffermerà su quelle parti del dibattito che mettono in luce gli ostacoli di ordine pratico e le implicazioni portate in dote dalla fonografia, andando in parte a inficiare la sua promessa di una registrazione "meccanicamente oggettiva".

Nella seconda sezione, *Auto(fono)grafie*, sposteremo l'attenzione su un altro progetto di discoteca, figlio della prima industria discografica insediata in Italia. In

particolare, il quinto capitolo presenterà la figura di Rodolfo De Angelis, canzonettista e promotore de *La Parola dei Grandi*, una raccolta delle voci della grandi personalità militari, politiche e intellettuali dell'Italia reduce dalla Prima Guerra Mondiale realizzata tra il 1924 e il 1925 per conto della Società Italiana di Fonotipia. Nel sesto capitolo torneremo sulla nozione di inscrizione dei suoni come tecnica culturale per confrontarla e aggiornarla al caso di De Angelis: attraverso gli incontri con i "grandi uomini", raccontati dall'interprete in una serie di articoli giornalistici e di appunti dattiloscritti preservati presso l'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi, ricostruiremo il rituale che portava a raccogliere la voce dei soggetti registrati come un tratto della loro persona da tramandare ai posteri. Il settimo capitolo poggia ancora sulle carte dell'ICBSA per riprendere il dibattito intorno all'archivio fonografico, questa volta concentrandosi sul passaggio dell'iniziativa di De Angelis nelle mani dell'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra e sul suo incontro-scontro con il progetto portato avanti dall'etnografo sardo Gavino Gabriel, fino alla nomina di quest'ultimo a primo direttore della neo-istituita Discoteca. Le diverse economie della traccia che fanno capo alla raccolta di registrazioni etnografiche da una parte e di incisioni celebrative dall'altra saranno al centro dell'ottavo capitolo, a tirare le fila dei due itinerari seguiti attraverso il volume. Un punto di vista *ex-post*, dalla parte di chi oggi guarda a questi oggetti per il loro valore di fonti storiche, che riprenderemo anche nelle Conclusioni, tentando di mettere in chiaro come la prospettiva avanzata dagli studi sui media possa arricchire il nostro modo di interrogare il patrimonio sonoro, contribuendo non solo a scrivere una storia culturale della fonografia, ma anche a capire come la fonografia ha "fatto cultura".

Prima sezione

Fonografia ed Etnografia

La cultura epistemica dell'ascolto e l'inscrizione dei suoni come tecnica culturale

L'importanza dirimente dell'espressione "cultura dell'ascolto" è stata ribadita di recente dallo studioso inglese Brian Kane, proprio in polemica con una serie di altri lavori condotti nell'alveo dei *Sound Studies*. Sotto accusa c'è la tendenza da una parte di alcuni esponenti dell'area a parlare di suono in termini puramente affettivi oppure ontologici – secondo un naturalismo filosofico per cui ogni manifestazione acustica é esemplificazione di un'essenza vibrazionale. A queste visioni essenzialiste Kane ribatte che né l'ascolto né il suono esistono in totale isolamento rispetto al contesto d'appartenenza. Se siamo portati a reagire diversamente a un suono rispetto a un altro non è soltanto per le sue proprietà di fenomeno fisico, ma per il modo in cui siamo stati educati a sentire: "*The capacities of the body are cultivated at the same time that cultures become embodied*"[1]. Allo stesso modo, l'atto stesso di individuare i suoni, riconoscerli, distinguerli l'uno dall'altro e potersi riferire ad essi interloquendo

[1]B. Kane, *Sound Studies without Auditory Culture: a Critique of the Ontological Turn*, in "Sound Studies", vol. 1, n. 3, 2016, pp. 2-21 (6, corsivo nell'originale).

con un altro ascoltatore implica necessariamente un "network of practices that communities of listeners participate in when they hear relevant features of the auditory world, communicate them to others, and pass them on through training"[2]. Per quanto inevitabilmente generica, usare la nozione di "cultura" resta utile a non assolutizzare o ridurre la posizione che l'ascolto gioca rispetto alla nostra esperienza ai termini assoluti della fisica o della fisiologia. Il fatto che etichette quali *Sound Studies* o *auditory cultures* siano stati a lungo appaiate fino ad essere scambiati per sinonimi ha portato a un graduale allontanamento dai propositi espressi da Michele Hilmes, quando suggeriva di dirigere le attenzioni al contesto piuttosto che al "suono in sé". Tale contesto, argomenta ancora Kane, si radica anche in una dimensione sociale, la condivisione più o meno estesa di un insieme di pratiche d'ascolto che costituisce la pre-condizione per parlare di culture uditive. Adottando questo approccio si sarà quindi portati a rilevare come primo oggetto di interesse le similitudini e negoziazioni tra diversi modi di udire, i processi attraverso cui questi vengono trasmessi come competenze culturali, i valori dei quali vengono investiti all'interno di una comunità.

Anche se non sono volte in senso storico, le considerazioni di Kane confortano molte delle premesse che abbiamo esposto nell'introduzione parlando dell'importanza di non ridurre l'*agency* della fonografia a un puro fatto meccanico. Allo stesso tempo, però, ci pongono in una posizione problematica: i testi e le testimonianze di cui andremo a parlare poggiano proprio sull'idea di "suono in quanto tale"; in essi sarà facile riconoscere la stessa tendenza naturalizzante e essenzializzante che il saggio sopracitato rimprovera ad alcuni studiosi contemporanei, tesa proprio ad

[2] Ivi, p. 15.

escludere ogni sovrastruttura culturale per arrivare al dato fisico o fisiologico. Non è fuorviante, ci si potrebbe chiedere, che uno studio sulle passate culture dell'ascolto, interessato pertanto alla loro attinenza sociale, faccia rientrare tra i suoi oggetti d'interesse anche quei campi del sapere che, come la fisica, l'acustica e la fisiologia, si sono occupati di definire che cos'è "il suono naturale"? E, anche ammettendo che non lo sia, come si sostanzia invece il loro "lavoro culturale"? Dove possiamo individuare quella di pratiche e quella trasmissione di conoscenze descritte da Kane?

Per rispondere a questi interrogativi, introduciamo qui una pubblicazione legata a doppio filo con il contesto storico e le figure di cui tratteremo nelle prossime pagine. Si tratta di un periodico a cadenza mensile intitolato significativamente *Il Suono*, diretto da Pier Antonio Gariazzo[3] e di proprietà del marchio Phonos, casa produttrice di apparecchi fonografici e radiotelefonici e componenti per il grammofono finanziata dal senatore Giovanni Treccani. Malgrado la sua natura di rivista sponsorizzata il principale intento de *Il Suono* non sembra quello promozionale: essa si presenta infatti come *Rassegna di Ricerche e di Studi* rivendicando un taglio "da divulgazione scientifica", con l'obiettivo dichiarato di istituire luogo di confronto tra ricercatori professionisti e dilettanti, studiosi e semplici curiosi. Così, nel primo editoriale, vengono definite le linee dell'iniziativa:

[3] Eclettica personalità che tra gli anni Dieci e gli anni Venti attraversa i campi delle arti plastiche e figurative, in qualità di pittore e scultore, autore, tra il resto, di saggi sulla scultura (*La stampa incisa. Trattato dell'arte d'incidere all'acquaforte, al bulino, all'acquatinta, alla maniera nera e di intagliare il legno*, Lattes, Torino 1907) e sul teatro (*Il teatro muto*, Lattes, Torino 1918). Al suo percorso di regista e sceneggiatore si fa riferimento in S. Alovisio, *Voci del Silenzio: la sceneggiatura del cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005, p. 116.

> Il risveglio delle ricerche e delle applicazioni scientifiche e pratiche intorno ai fenomeni sonori, che vanno dall'affinamento del gusto musicale (imposto finalmente anche nelle scuole elementari), sino all'educazione istintiva dell'udito richiesta a telegrafisti e motoristi, giustifica il nostro tentativo di accentrare e coordinare, con criterio scientifico e pratico, in uno specifico organismo le ricerche più accurate e le applicazioni più serie. […] A rendere più accessibile e comprensibile questo intento ci parve non inopportuna una pubblicazione periodica nella quale i maggiori problemi dell'industria del suono fossero accolti e studiati nella loro più ampia portata […]. Iniziamo noi, con questa Rassegna Mensile, il primo solco. Tutti, scienziati e artisti, studiosi e curiosi di questa amplissima dottrina sono i grandi artieri spàrgoli che noi desideriamo avvicinare in un'opera comune: e tutti invitiamo cordialmente a collaborare, comunicandoci risultati di ricerche severe e di scoperte casuali: di osservazioni e di commenti; di problemi e di dubbi. E a tutti, nella misura della collaborazione, daremo quanto più ci sarà possibile di assistenza materiale e morale: confidando che da questa risvegliata coscienza collettiva di un così vasto problema insieme pratico e spirituale, possa derivare non piccolo conforto alla disciplina e all'equilibrio delle energie nazionali[4].

A partire da queste premesse, una parte significativa dei contenuti viene dunque dedicata ad aggiornare il lettore sugli ultimi ritrovati nei campi della fisica, dell'acustica, della fonetica e della musicologia e dell'educazione musicale. Un contributo non firmato sul tema e intitolato *Quello che c'insegnano i popoli giovani* raccoglie una serie di aneddoti da oltreoceano, dall'appello di Edward Albert Winship[5] rivolto ai pro-

[4] N.a., *In Levare*, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, novembre 1924, p. 1.

[5] Redattore del "The Journal of Education", aveva iniziato anni prima la sua campagna per l'educazione musicale con un discorso pronunciato alla National Education Association e poi pubblicato dalla rivista con il titolo *The Mission of Music in Public Schools*, in "The Journal of Education", vol. 9, n. 26, 21 settembre 1916, p. 397.

duttori di "macchine parlanti" sulla necessità dell'educazione musicale nelle scuole pubbliche all'attività di Cora Wilson Stewart e Jessie Gaynor[6], impegnate rispettivamente nella crociata contro l'analfabetismo e nell'elaborazione di composizioni e didattiche musicali per l'infanzia. L'articolo accosta all'opera di educatori ed educatrici statunitensi il caso del "signor Ernesto Partridge", abitante delle montagne del Wasatch nello Utah che, durante una camminata si imbatté in una singolare scoperta: battendo alcuni pezzi di roccia l'uno contro l'altro, si accorse che essi "rispondevano a ogni tono della scala musicale […] Per migliaia di anni quelle pietre avevano giaciuto laggiù. E né esse né il mondo avevano saputo che dei canti erano racchiusi nei loro cuori di pietra"[7]. Considerati nell'insieme, pur nella loro diversità, i casi riportati perorano la causa della "presa di coscienza uditiva" predicata dai redattori nell'editoriale. Conclude l'anonimo autore, parafrasando le parole di Winship:

> Nessuno, egli disse, è così sordo come quelli che non vogliono ascoltare: ma la tragedia sta qui: che quelli che non vogliono ascoltare ascolterebbero assai volentieri se solo sapessero *come* ascoltare. […] NOI NON ABBIAMO MAI ESERCITATO L'ORECCHIO NELLE SCUOLE! […] L'orecchio deve essere svegliato, eccitato, spalancato. Nessun altro senso ha tanta possibilità di esercizio e nessun altro viene tanto trascurato[8].

[6] Cfr. Y.H. Baldwin, *Cora Wilson Stewart and Kentucky's Moon Schools*, The University Press of Kentucky, Lexington 2006.

[7] N.a., *Quello che c'insegnano i popoli giovani*, in "Il Suono", vol.1, n. 1, 1924, p. 3.

[8] *Ibidem*. Buona parte del testo appare tradotta e mutuata da un articolo statunitense risalente a quasi dieci anni prima e che a propria volta consisteva in una redazione di alcuni scritti di E.A. Winship pubblicati sul "Musical Observer". Cfr. P. F. MacKenzie, *In the realm of music*, in "Marin Journal", n. 40, 1917, p. 6.

In questo contesto la prece per una corretta educazione dell'udito oltrepassa i fini di un'alfabetizzazione musicale convenzionalmente intesa: il parallelo tra i suoni delle rocce "riscoperti" da Ernest Partridge e i metodi didattici che Jessie Gaynor usa per "disciplinare" l'udito dei suoi allievi insegnando loro a distinguere e riconoscere i rumori che vengono fuori dalla finestra, è piuttosto significativo. Educare l'ascolto significa, qui, abituarlo a recepire "tutti i suoni", oltre a quelli umani, e anche "il suono in quanto tale" nelle forme culturali che siamo più abituati a (ri)conoscere. A questa "rivelazione" allude anche un curioso articolo satirico che troviamo nelle stesse pagine, firmato con lo pseudonimo de Il Duca di Chabrand. Esso presenta "un uomo di scienza" intento a interloquire provocatoriamente con una "gentile signora", cercando di persuaderla che la vera ragione per la quale le giovani donne si innamorano e fuggono con i tenori e i divi dell'opera "ha assai poco a che fare con la musica sapiente del compositore"[9] o, se è per questo, con la personalità carismatica dell'interprete. A scatenare un'attrazione irresistibile sarebbe unicamente "una questione di 'timbro', una speciale forma d'onda sonora". Dice il personaggio del dialogo: "dobbiamo ammettere che c'è qualche cosa in fondo al nostro sistema nervoso, che risponde, o meglio si sintonizza con quella forma d'onda; e vibrando, o comunque commovendo, determina in noi la reazione del desiderio come un ordine imperioso"[10]. A questa allegoria umoristica si riconosce quasi la valenza didattica da "dialogo socratico" con l'intento di spostare la nostra attenzione di ascoltatori dai parametri di giudizio musicali alle proprietà fisiche del suono e in particolare

[9] Il Duca di Chabrand, *Del timbro e delle fughe…*, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, pp. 8-9 (8).

[10] Ivi, p. 9.

al timbro, quel "qualche cosa, nei suoni e anche nella musica, che sfugge all'analisi […] non abbiamo saputo fare nulla per decifrare il mistero di quelle semplice 'forme di suono' che in poche parole ci commuovono o ci persuadono di una loro arcana virtù"[11]. Nel timbro si identifica dunque il *trait d'union* tra il rumore e il suono musicale, il punto di divisione tra il significante e il significato, tra ciò che è e non è annesso a un ordine culturale; una proprietà della musica che sfugge alle scritture notate e alfabetiche – altrove descritto, non a caso, come "l'asterisco sonoro", ciò che non ci è dato leggere dal testo sul pentagramma[12]. Si propongono quindi nuove modalità di codificazione e di decodifica del suono che ne contemplino l'essenza vibrazionale, tracciandone la "forma dell'onda".

Ma il nuovo ascolto consapevole predicato da *Il Suono* implica anche un'attività empirica. La sezione della rivista più espressamente "laboratoriale", prescrive a chi legge esercizi ispirati alle sperimentazioni nei campi dell'acustica e della fisica. Per esempio, allo scopo di avere riprova concreta di ciò che si intende quando si parla di "onde sonore", ogni lettore potrà seguire le istruzioni che trova sul giornale per costruire un modello cartaceo del Disco di Crova, un supporto circolare sul quale inscrivere linee ondulari e non concentriche e che, inserito in un meccanismo rotatorio, rende visibile una simulazione del moto longitudinale dell'onda sonora[13]. A un tipo simile di "evidenza" sarebbe giunto anche il lettore che avesse seguito le istruzioni contenute in *Note di Fonetica* dove si pren-

[11] Ivi, pp 8-9.

[12] N.a., *Asterischi Sonori*, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, p. 14.

[13] N.a., *Il Disco di Crova*, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, p. 14. Progettato per le sperimentazioni del fisico André Crova durante la sua permanenza all'Università di Montpellier, l'apparecchio figura come sussidio didattico nel manuale del costruttore E.L. Lafcholger, *Catalogue des Appareils pour l'Enseigneiment de la Physique*, Paul Gehly, Colonia 1900-1905, p. 227.

dono spunti dalle teorie della fonetica sperimentale di Henry Sweet per indurre ad ascoltare le proprie parole con "orecchie diverse". A chi legge si suggerisce di "imparare a intonare ogni suono […] pronunziarlo, per quanto si può, fuori dal suo contesto e conservarlo inalterato attraverso tutte le variazioni di lunghezza e di forza e in tutte le combinazioni di suoni"[14]; successivamente, si possono notare le trasformazioni dell'emissione vocale, pronunciando la parola "fave" con le consonanti allungate fino a quando non sarebbe riuscito a percepire "la vibrazione della voce"[15]. Obiettivo è, anche in questo caso, prendere coscienza attraverso l'udito della nostra voce come pura emissione acustica per imparare a padroneggiarla: "noi ascoltiamo pazientemente perché gli orecchi sono, per modo di dire, immersi nel suono, e poi, con esercizi ripetuti, ritroviamo l'esatta posizione degli organi fonetici con i quali possiamo riprodurre il suono con la soddisfazione di un oratore"[16]. Alcuni strumenti avrebbero potuto fungere da sussidio analitico a chi si fosse cimentato nell'esercizio: l'articolo annovera indistintamente tra le possibili "inscrizioni" del parlato tanto i calchi di creta della palatografia quanto l'incisione su cilindro fonografico: quel "fonetico dilettante" alla lettura che fosse stato provvisto di fonografo avrebbe infatti potuto provvedere all'analisi della curva così come era stata impressa dall'incisione del sua parlato, un'analisi che "oltrepassa la potenzialità e i dati dell'udito umano"[17]. Obiettivo dell'esercizio è de-semantizzare l'articolazione verbale per renderla "leggibile" altrimenti, servendosi cioé di un supporto materiale che ne raccolga le tracce, vuoi "catturando" l'impronta del palato, vuoi registrandone direttamente la vibrazione attraverso un

[14] N.a., *Note di Fonetica*, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, p. 3.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.

apparecchio fonografico. Tuttavia, ammonisce l'autore, "bisogna ricordare sempre che la meccanica è un *aiuto*, non un surrogato. Un orecchio esercitato di uno studioso esperto è l'ultimo e definitivo giudice di ogni problema di fonetica"[18].

Quanto, appunto, alla meccanica, i contenuti più specificatamente indirizzati al possessore di grammofoni (gli articoli sulla giovane storia della fonografia, le rubriche dedicate alla scelta di puntine e dei diaframmi più indicati per un corretto uso del grammofono, la *Pagina del principiante*, che appronta per il lettore un breve manuale illustrato su *La costruzione di un apparecchio radio-ricevente a cristallo...*) appartengono a un regime discorsivo che oggi assoceremmo facilmente alle pubblicazioni per audiofili e appassionati di alta tecnologia[19]. Contrariamente a ciò che ci si potrebbe attendere, però, al destinatario vengono ascritte aree di interesse che non riguardano la fruizione di dischi o di musica registrata: al contrario, il profilo del potenziale acquirente delineato dagli articoli passa anch'esso dalla formazione di un "nuovo ascoltatore", abbastanza a suo agio con le nozioni di fisica e di fonetica da poter sviluppare le competenze che gli avrebbero permesso di maneggiare le nuove macchine in maniera adeguata. In più occasioni si insiste infatti sull'alta valenza "culturale" dell'apparecchio fonografico il quale, come garantisce una delle inserzioni Phonos, non è la macchina dalla voce tremolante "buona per eccitare lo stupore dei negri o per far ballare dei selvaggi" ma un articolo, che, perfezionamento dopo perfezionamento, ha trovato un proprio posto anche nelle case "degli uomini di gusto e sostituì molte volte l'elemento dell'arte a quel desiderio di musica e di bellezza che le batta-

[18] *Ibidem*.

[19] N.a., *La Storia del Fonografo*; N.a., *La questione della puntina*; N.a., *La costruzione di un apparecchio radio-ricevente a cristallo*, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, pp. 5, 6, 9.

gliose cure della vita moderna impediscono oggi a gran parte del pubblico di apprendere direttamente"[20]. Si pone l'accento sulla formazione che presiede anche l'ascolto delle macchine le quali, come gli altri strumenti, richiedono di essere "fatte suonare" con una tecnica adeguata. Giocando sulla nozione di accordo armonico come pratica musicale e metafora umanista, le firme della testata rivestono le "competenze mediali" che servono ad azionare una radio o un grammofono di un valore nobilitante. Occorre saper "*accordare* il nostro apparecchio a quella data lunghezza, a quella determinata *forma sonora*. Allora soltanto il nostro apparecchio intenderà i suoni voluti, tanto più chiaramente e tanto più limpidamente, senza intorbidamenti di voci estranee, quanto più accurato e perfetto sarà l'accordo"[21].

Nel suo intento di "formare" un ascoltatore moderno a tutto tondo, che fosse non solo in grado di gestire i suoni riprodotti meccanicamente ma anche consapevole di quelli naturali che emette quando canta o parla, la rivista testimonia un tentativo (episodico ed elitario ma comunque significativo) di filtrare nel tessuto sociale una rete di pratiche già condivise da educatori e da scienziati. Pur da diversi campi d'azione, tutti trovano un sostanziale accordo quando si tratta di cogliere gli elementi "rilevanti" all'orecchio non tanto e non solo in ciò che era già considerato degno d'ascolto (per esempio la musica) ma in ogni espressione dell'universo acustico. È vero quindi che questi "studi del suono" di inizio Novecento sembrano principalmente interessati a riconfigurare l'udibile secondo la sua comune matrice di fenomeno fisico, a ridurre il canto e la parola alle loro radici fisiologiche, astraendole dalla dimensione espressiva; come "l'uomo di scienza" nel dialogo sati-

[20] N.a., *Le Macchine Parlanti*, in "Il Suono", vol. 2, n. 2, 1925, n. p.
[21] N.a., *L'accordo*, in "*Il Suono"*, vol. 2, n. 2, 1925*,* p.1.

rico del Duca di Chabrand, la visione che propongono potrebbe essere a buona ragione tacciata di rispondere al "più odioso materialismo", dal momento che tenta di "far dell'anima, del canto, della musica […] che son le cose più alte e belle della vita, un giuoco di 'forma d'onda'!!!"[22]. È però altrettanto vero che per poter essere emancipato da veicolo delle forme espressive della musica e del linguaggio parlato e imporsi finalmente come oggetto di interesse autonomo, il suono necessita comunque di un lavoro culturale che deriva dallo sforzo congiunto di diversi campi del sapere. Sotto il comune ombrello del "nuovo ascolto" finiscono per radunarsi percorsi partiti dall'interesse per l'anatomia umana e per i fenomeni naturali, così come per la lingua parlata e la pagina notata: anacronisticamente si potrebbe applicare a questo caso la massima di Roland Barthes secondo la quale l'interdisciplinarietà consiste nella creazione di un nuovo oggetto di conoscenza che non appartenga in via esclusiva a nessuno degli ambiti che contribuiscono a formarla[23].

Tale nuovo oggetto di conoscenza è proprio il "suono in sé". L'ascoltatore comune cui si rivolge *Il Suono* viene introdotto alla sua esistenza attraverso una serie di nozioni teoriche e competenze pratiche, un saper leggere e riscrivere l'udibile che ammette il ricorso a strumenti differenti. Si tratta di un lavoro di ri-codificazione, fuori dalle regole già acquisite della metrica e della notazione musicali che richiede un approccio pragmatico a qualche forma di grafia e fissazione dei suoni. L'ascolto del suono in quanto tale va dunque "coltivato" imparando a "ri-accordare" l'orecchio o a inscrivere i solchi di un cilindro fonografico. Di quei fenomeni che in passato venivano individuati solo per

[22] Il Duca di Chabrand, *op. cit.*, p. 8.

[23] R. Barthes, *Jeunes Chercheurs* (1972), in Id., *Essais Critiques. Le Bruissement de la Langue*, Seuil, Parigi 1984, pp. 97-103 (100).

le loro qualità semantiche, di volta in volta ricondotti agli ordini culturali della "parola", del "canto" o della "musica", l'uomo del nuovo secolo avrebbe saputo riconoscere le componenti fisiche e le qualità vibrazionali anche per averle viste fermate in un supporto materiale; a fronte di un'esperienza insoddisfacente con il grammofono, avrebbe poi saputo discernere con esattezza se il problema fosse da attribuirsi alla puntina, al disco piuttosto che al diaframma, senza per questo essere "né un ingegnere di chimica metallurgica né un tecnico meccanico"[24]. Lungi dall'essere limitata a un'astratta nozione scientifica, la presa di coscienza di un nuovo ascoltatore alle prese col fonografo dipende dalla sua introduzione a un "new field of experience" e dal modo in cui sarebbe stato in grado di maneggiare i "new modes of knowledge and rationality based on the possibilites of the common *articulation between hearing, seeing and writing*"[25].

Su questa "coscienza del suono in sé" o meglio, sul processo che presiede la sua formazione, vorremmo dunque ordinare la concezione di cultura dell'ascolto che tratteremo nella prima parte del nostro lavoro. La nostra proposta, in questo senso, è di far rientrare le convergenze intellettuali testimoniate da *Il Suono* nei ranghi una *cultura epistemica dell'ascolto*, riprendendo la formulazione originariamente proposta da Karina Knorr Cetina in riferimento alle scienze fisiche e naturali e, in senso lato, a tutte quelle culture che "fabbricano conoscenza" come "amalgams of arrangements and mechanisms bonded through affinity, necessity, and historical coincidence-which, in a given field, make up *how we know what we know.* Epistemic cultures are

[24] N.a., cit., p. 1.

[25] O. Tichendeleanu, *The Graphic Sound: an Archaeology of Sound, Technology and Knowledge at 1900*, tesi di dottorato in Philosophy, Interpretation and Culture, State University of New York 2008, p. 266 (corsivo nell'originale).

cultures that create and warrant knowledge"[26]. Alla nozione si associano i "sistemi del sapere", descritti come "regioni particolarmente dense" delle società della conoscenza: da un lato infatti le culture epistemiche producono rotture nell'uniformità delle pratiche sociali, segnalando l'esistenza di nuove "tecnologie dal sapere", dall'altro esse vengono coinvolte nella creazione e nella stabilizzazione dei significati e delle componenti simboliche che regolano i comportamenti e le abitudini condivise da un più ampio gruppo sociale[27]. Relativamente al nostro caso, potremmo quindi pensare a una cultura epistemica dell'ascolto come a una sorta di ideale "epicentro" di ciò che generalmente si intende per *auditory culture*: all'interno di una vasta comunità che regola i propri comportamenti in risposta a determinate sonorità e che a queste riconosce un significato sociale e culturale condiviso, agisce un gruppo più ristretto di esperti o "addetti ai lavori" che si dedica ad esplorare e occasionalmente ridisegnare i limiti dell'udibile, sperimentando nuove pratiche di ascolto. Lo scopo della pubblicazione in questione era proprio di tramandare una rottura dei modi di ascoltare nel tentativo di attribuire un nuovo significato al nostro fare esperienza del mondo: essa fa capo a una cultura che mira *a (ri)definire il modo in cui sentiamo ciò che sentiamo*.

Collocare la fonografia entro questo contesto è dunque possibile soltanto a patto di non far dipendere il discorso che la riguarda dalla mera presenza di apparecchi meccanici. Gli esercizi empirici prescritti e la varietà di pratiche descritte sulle pagine de *Il Suono* fanno pensare, più che al 'fonografo' come oggetto mediale già definito, a una fonografia da poco uscita

[26] K. Knorr Cetina, *Epistemic Cultures: How Science make Knowledge*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-Londra 1999, p. 1 (corsivo nell'originale).

[27] Ivi, pp. 8-11.

dal suo stadio sperimentale, così come era stata conosciuta e sviluppata nei gabinetti di fisica e di fisiologia di inizio secolo: "a site of intersection for technology, experimental practices and ways of hearing and listening, none of which was stable. Rather they continually changed in the course of experimental work and the means of recording and the means of listening were constantly adjusted to each other"[28]. Per dare risalto a questa dimensione pratica attraverso la quale il medium fonografico va via via definendosi e stabilizzandosi ci appelliamo a un concetto che ha interessato il dibattito sulla teoria dei media proprio in riferimento all'eredità intellettuale kittleriana e che di recente ha trovato estensione anche verso la comunità anglofona e internazionale. Quella di "tecnica culturale" (*Kulturtechniken*) è una nozione che in molti accreditano al tardo periodo dell'intellettuale tedesco ma che nel dibattito che gli è seguito ha contribuito ad ammortizzare le tendenze tecno-deterministe della sua visione della storia dei media. Un esplicito invito a considerare la fonografia come tecnica culturale viene direttamente da alcuni degli autori che più si sono dedicati a sistematizzare il concetto. Facendo riferimento al passaggio da semiografia notata a registrazione analogica, Bernhard Siegert scrive:

> Upon closer scrutiny it becomes apparent that musical notational systems operate against a background of what elides representation and symbolization – the sounds and noise of the real. Any state-of-the-art account of cultural techniques – more precisely, any account mindful of the technological state of the art – must be based on an historically informed understanding of electric and electronic media as part of the technical

[28] J. Kursell, *A Gray Box: the Phonograph in Laboratory Experiments and Fieldwork 1900 – 1920*, in K. Bisterveld, T. Pinch (a cura di), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford-New York 2012, pp. 176-197 (178).

> and mathematical operationalization of the real. It will therefore by necessity have to include what under Old European conditions had been relegated to the other side of culture: the erasure of distinctions as well as the deterritorialization and disfiguration of representations – the fall of the signifier from the height of the symbolic to the depths of the real[29].

La linea di demarcazione tracciata dalla fonografia contro quella della notazione musicale sposta il confine tra natura e cultura nel momento stesso in cui acclude a quest'ultima anche i suoni e rumori che eccedono lo spartito. Come le altre tecniche culturali è una "operationalizing distinction of the real", che può corrispondere ad un atto di culturalizzazione o, se usata in senso trasgressivo, di de-culturalizzazione. In ogni caso, essa contribuisce a determinare cosa appartiene al dominio dello scrivibile, presentandosi come "code-generating or code-destroying interface between cultural orders and a real that cannot be symbolized"[30]. Non è difficile applicare queste definizioni ai vari esercizi che abbiamo visto negli articoli de *Il Suono* per il modo in cui spingono a *culturalizzare* suoni e rumori del reale (accludendoli al programma educativo scolastico) e *de-culturalizzare* il linguaggio parlato e il canto (ridurre ciò che stato imbrigliato nel codice alfabetico o notazionale alla dimensione pre-culturale dell'emissione sonora). Anche se fanno riferimento a diversi mezzi materiali essi alludono a un'unica tecnica, quella di inscrivere i suoni-in-sé, strappandoli dal regime simbolico della parola e della nota e rendendoli leggibili come fenomeni fisici.

[29] B. Siegert, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*, Fordham University Press, New York 2015, p. 15. Cfr. anche R. GroBmann, *Phonographic Work*, in J. G. Paperburg, H. Schulze (a cura di), *Sound as Popular Culture*, The Mit Press, Cambridge (MA) 2018, pp. 355-365.

[30] *Ibidem*.

Parlare di tecniche anziché di "sistemi di inscrizione" così come avrebbe voluto Kittler, ci consente di concedere maggior margine all'azione umana nel discorso sui media, pensandola non più come mera emanazione di un inconscio tecnologico, bensì riconoscendo al soggetto un ruolo attivo e cosciente nel tracciare le linee di demarcazione che separano il regime del preculturale da quello culturale, e nell'estrarre il simbolico del significato dalla materialità del significante[31]. Per essere individuata, la tecnica culturale va infatti considerata alla triangolazione fra un soggetto, un'umana competenza e un oggetto che risulta dall'incontro dei primi due elementi: rifacendoci all'esempio archetipico cui ricorre solitamente la letteratura sul tema, non c'è qualcosa che possa dirsi aratro (soggetto) né un terreno arato (oggetto) senza che qualcuno abbia appreso l'azione dell'arare (competenza). Fuor di metafora, non c'è mezzo fonografico che possa chiamarsi tale senza un'insieme di competenze scientifiche e/o capacità pratiche che ne orienti l'azione, portandolo a eleggere come proprio terreno di coltura questa o quella porzione dell'universo udibile. Dal solo mezzo tecnologico, l'attenzione si sposta quindi alla sua "funzione mediale", ovvero al carattere processuale-operativo con cui un dato strumento viene messo in azione. Per dirla con Cornelia Vismann, "If media theory were or had a grammar, that agency would find its expression in objects claiming the grammatical subject position and cultural techniques standing in for verbs"[32]. A definire l'*agency* del medium è dunque l'atto di inscrivere, comprensivo

[31] B. Siegert, *op. cit.*, pp. 1-18, 33-53; B.D. Geoghegan, *After Kittler: On Cultural Techniques of Recent German Theory*, in "Theory, Culture & Society", vol. 30, n. 6, 2016, pp. 66-82.

[32] C. Vismann, *Kulturtechniken und Souveränität* (2010), tr. ing. di I. Iurascu, *Cultural Techniques and Soverreignity*, in "Theory, Culture & Society", vol. 30, n. 6, 2016, pp. 83-93 (83).

tanto dello strumento utilizzato sia della conoscenze e delle competenze necessarie a manovrarlo.

Riconsiderare in questo modo i termini della questione ci pare importante per evitare di vedere una cultura dell'"ascolto moderno" come la semplice conseguenza dell'avvento di nuove macchine. Gli apparecchi meccanici, elettrici, ottici e magnetici in grado di registrare e riprodurre i suoni non sono che materializzazioni particolari di una tecnica culturale che prescinde e pre-esiste il loro avvento. Non è dunque il fonografo in sé, come oggetto tecnico, a cambiare la percezione dei suoni della modernità né il concetto di frequenza stabilizzato dalle scienze dell'acustica e della fisica ma, casomai, il modo in cui una data cultura epistemica dell'ascolto ha reso diversamente leggibile l'udibile, convenendo su un'unità di lettura alternativa alle note e ai segni grafici e attribuendo al fonografo la sua identità di mezzo inscrittivo. Richiamiamo qui in causa la seconda parte della formula di Hilmes: "cultural contexts out of which sound media emerged and which they in turn work to create"[33]. Nella fattispecie, la fonografia si forma anche nel contesto della cultura epistemica dell'ascolto da cui è emersa e che, al tempo stesso, ha aiutato a creare, offrendo una tecnica e uno strumento per l'inscrizione dei suoni che va oltre le possibilità concesse al senso dell'udito ma che impone anche una diversa educazione di quest'ultimo. Se il fonografo è *divenuto* il fonografo, il mezzo capace di registrare "tutti i suoni" e "i suoni in quanto tali", è anche per il modo in cui diverse branche della scienza l'hanno adoperato per leggere l'udibile; al tempo stesso sarebbe difficile immaginare una scienza che ponga al centro delle proprie preoccupazioni il "suono-in-sé" senza qualche forma di inscrizione a riprovare la consistenza fisica dei fenomeni che studia.

[33] M. Hilmes, *op. cit.*, p. 249.

Nella nostra trattazione le tecniche culturali vanno intese quindi come l'attività empirica che sottende ai nuovi oggetti di conoscenza formulati dalle culture epistemiche; ne sono, per così dire, il "braccio armato", i metodi e gli strumenti operativi attraverso i quali si tracciano distinzioni e si producono evidenze di ciò che, di volta in volta, viene riconosciuto come reale. Esse costituiscono a un tempo le condizioni di esistenza e i limiti di attuazione empirica di un sistema di conoscenza: se, come suggerisce Siegert, "humans as such do not exist independently of cultural techniques of hominization, time as such does not exist independently of cultural techniques of time measurement, and space as such does not exist independently of cultural techniques of spatial control"[34], allo stesso modo "il suono in sé" non esiste all'infuori delle tecniche culturali di inscrizione, misurazione, e fissazione del suono entro limiti storicamente ed epistemologicamente definiti[35].

[34] B. Siegert, *op. cit.*, p. 57.

[35] Il concetto di tecnica culturale di inscrizione dei suoni che abbiamo presentato può essere legittimamente assimilato a quelle che Jonathan Sterne, rifacendosi alle "tecniche corporali" di Marcel Mauss, ha definito *audile techniques*. Le due nozioni però non si sovrappongono del tutto. Anche l'ascolto predicato dai divulgatori de *Il Suono* in relazione agli apparecchi fonografici si presenta come un'acculturazione del senso dell'udito, "articulated to notions of science, reason, and rationality" e perfezionato per divenire "a technical skill, a skill that can be developed and used toward instrumental ends" (J. Sterne, *The Audible Past*, cit., p. 93). In aggiunta, però, le tecniche dell'inscrizione presuppongo un *output*, un supporto materiale che conservi memoria dell'atto con cui si è voluto fermare il suono e che possa rendere comunicabile la propria articolazione dell'udibile ad altri ascoltatori che si suppongono provvisti delle stesse competenze di lettura. Dalla nostra prospettiva, la necessità di una scaturigine che renda l'operazionalità della tecnica culturale in una forma permanente (piuttosto intuitiva quando si parla di fonografia) non limita in alcun modo una varietà dei "fini strumentali" individuati da Sterne. Proprio perché nell'inscrizione dei suoni l'atto umano e le capacità del supporto materiale si compenetrano l'un l'altro, questa tecnica culturale può essere orientata a tanti fini quante sono le variabili dell'incontro tra i due fattori.

Il problema del "suono inscrivibile" negli studi sul folklore

Nel corso dei prossimi capitoli sonderemo come, nel servire gli scopi della cultura epistemica dell'ascolto, la tecnica dell'inscrizione dei suoni sia stata diretta a fornire "evidenze aurali", prove leggibili dell'esistenza di una parte dell'udibile che si vuole includere nel dominio culturale. L'uso della fonografia avrebbe dato fondamento a "scientific innovations and new theoretical objects", aperto spazi esplorativi di comunicazione e cognizione, "which come into view where disciplinary boundaries become permeable and lay bare phenomena and relationships whose profile precisely does not coincide with the boundaries of specific disciplines"[1]. Ci interrogheremo insomma su quali sono i nuovi oggetti di conoscenza che provocano il distacco di una cultura epistemica dell'ascolto basata sul suono in sé da quella precedente, e quali spazi essa percorse formando di volta in volta alleanze e divergenze con altri campi del sapere.

Il contesto storico che affronteremo coincide con la crescita degli studi sul folklore musicale italiano e la di-

[1] S. Krämer, H. Bredekamp, *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur* (2003), tr. ing. di M.Wutz, *Culture, Technology, Cultural Techniques – Moving Beyond Text*, in "Theory, Culture & Society", vol. 30, n. 6, 2016, pp. 20- 29 (27).

scussione intorno alle tecnologie audio quali strumenti "scientifici" di raccolta, documentazione e audizione; è anzitutto qui infatti, che prende piede, in Italia, l'idea del supporto fonografico come medium inscrittivo e supporto per l'archiviazione. In un paragrafo del suo *L'Altra Musica* intitolato "Viva il fonografo, ma abbasso i folkloristi", Roberto Leydi ripercorre una "guerra di secessione" tra la musicologia comparata di scuola berlinese insediatasi negli Stati Uniti e gli studiosi di matrice folklorica attivi in Europa: la distanza tra i due campi nei primi del Novecento è dovuta a una questione di metodi e di mezzi impiegati. Secondo Leydi, infatti, "la giusta constatazione che lo studio scientifico delle manifestazioni orali e sonore era possibile soltanto con l'utilizzazione della macchina che Edison aveva reso disponibile, escludevano naturalmente dall'orizzonte della musicologia comparata quanti non utilizzassero il fonografo"[2]. Dietro la "questione del fonografo" si cela tuttavia soprattutto una distanza ideologica, un diverso modo di intendere il paradigma evoluzionista: i comparatisti partivano dalla premessa che le musiche "altre" si trovassero fuori dall'Europa e dall'Occidente, e che le espressioni popolari sorte su territorio continentale non fossero che cascami del regime della musica d'arte, stadi arretrati di un'unica tradizione che nella sua manifestazione colta aveva raggiunto il proprio apice di perfezionamento. La frattura con chi, al contrario, aveva ritenuto che una musica altra potesse svilupparsi tra le culture popolari che abitavano il vecchio continente secondo regole autonome, rimase insanata per lungo tempo, determinando una marginalizzazione del contributi dei folkloristi e una conseguente difficoltà ad aggiornarsi ai metodi di

[2] R. Leydi, *L'altra musica: etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche* (1991), Ricordi, Lucca 2008, p. 52.

quella che, solo in tempi più maturi e gradualmente smarcata dai pregiudizi ideologici, sarebbe andata sotto il nome onnicomprensivo di "etnomusicologia". Un'ipoteca, questa, che va a colpire anche e soprattutto gli etnografi italiani: non solo, come vedremo, essi rimangono sprovvisti di mezzi e metodi adeguati, ma scontano pure la concorrenza filologico-letteraria interessata alle espressioni liriche orali come "poesia popolare". Come ricorda Pietro Sassu, le parentele disciplinari sono il vero dilemma del nuovo campo di studi e la ragione per la quale "quel terzo ambito di interessi legati alla fisica acustica, alla fisiologia e alla psicologia e che indagava la *musica naturale*" che era andato formandosi nella prima parte del secolo subì un significativo rallentamento durante gli anni successivi: "questa piena affermazione delle scienze dell'uomo era impensabile in un clima di netta divaricazione tra l'indirizzo 'positivo', scientista, e quello più marcatamente umanistico"[3].

Proprio la marginalità della ricerca sul folklore e la necessità di ricavarsi uno spazio di esistenza a discapito di discipline più consolidate può però portare a cercare alleanze altrove, per esempio con gli studiosi di scienze naturali[4]. La continuità che abbiamo individuato con un periodico mensile finanziato da una casa di produzione di apparecchi meccanici, "certificata" dalla presenza nelle colonne della rivista di Gavino Gabriel che più volte re-incontreremo nelle prossime pagine, si fa meno singolare quando vista da questa altezza: l'interesse mostrato sulle pagine de *Il Suono* per questioni "tecnologiche" e il suo approccio scientista sono spia di un pensiero controcorrente nell'Italia segnata

[3] P. Sassu, *Dall'etnofonia all'etnomusicologia. Un secolo di studi sulla musica popolare*, in "Archivio di Etnografia", vol. 6, nn. 1-2, 2011, pp. 37-68 (35).

[4] Cfr. P. Sassu, *L'alterità musicale*, in "Sonus. Materiali per la musica contemporanea", vol. 8, nn. 2-3, 1996, pp. 10-19.

dall'idealismo di Benedetto Croce – una condizione minoritaria che potrebbe spiegare la breve vita del progetto editoriale che senz'altro spiega le resistenze incontrate nell'ottenere un sostegno istituzionale alle ricerche dei folkloristi[5]. Parlare di questi ultimi come parte di una cultura epistemica dell'ascolto porta allo stesso tempo ad allargare e restringere la prospettiva: allargarla perché costringe a guardare agli studi sul folklore per quello che sono a questa altezza, ovvero un campo "nel suo farsi", una terra contesa, un ambito epistemico ancora in via di definizione che si distingue progressivamente per il modo in cui si emancipa da campi del sapere limitrofi o, viceversa, per come ne mutua istanze teoriche, metodi, pratiche d'indagine[6]. Se la "generazione di mezzo" dei folkloristi italiani (quella che, secondo la periodizzazione di Carpitella, è attiva tra gli anni Venti e Trenta del Novecento), può essere considerata tale non è soltanto perché si pone cronologicamente a metà strada fra i pionieri di inizio secolo e una vera e propria istituzionalizzazione della disciplina nel secondo dopoguerra; essa è "di mezzo" anche per via delle delimitazioni disciplinari in cui si trova costretta, ancora tenuta ai margini dal regime strettamente musicologico ma con una precisa volontà di emanciparsi dagli studi letterari. La restrizione della prospettiva si deve invece al fatto che non guarderemo alle problematiche poste dal campo di studi nella loro totalità ma baderemo soprattutto al "come" e al "cosa ascoltavano" e "facevano ascoltare" i folkloristi. Cercheremo di limitare le nostre considerazioni agli aspetti che più ci competono, quelli che pertengono direttamente la caratterizzazione della fonografia come

[5] Cfr. B. Zucconi, *op. cit.,* pp. 10-11.

[6] Sulla prospettiva degli studi sulla scienza, oltre a quelli già citati, si vedano anche gli orientamenti impartiti da B. Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1987.

strumento operativo e dell'ascolto, all'idea di "aurale" che sottende i discorsi sull'"orale". È vero poi che oltre che di suono qui si parla di musica, ma è una musica che deve ancora essere riconosciuta come tale: il solo ammettere la possibilità di una "musica naturale", (quasi un ossimoro che lega le nozioni di cultura e natura) porta a leggere diversamente l'udibile, interrogandosi su ciò che, richiamando Siegert, è stato relegato dall'altra parte della nostra cultura – al "suono in quanto tale" come al comun denominatore di linguaggi e canti che eccedono i nostri alfabeti e sistemi di notazione. Dal punto di vista mediale, l'interrogativo fondamentale che guida gli studi sul folklore e la musica etnica è il seguente: esiste una musicalità che precede e prescinde ogni forma di segno grafico? E se esiste, come la si può fissare, come renderla leggibile? Dalle tecniche con cui si cerca di ridelineare il confine tra culturale e pre-culturale dipende il destino della nascente disciplina e la delimitazione di uno specifico campo di competenza che la distinguesse dalle altre.

Parliamo quindi di quella concezione del "suono in sé" che abita gli studi sul folklore e che coincide con il "suono naturale" o, dal nostro punto di vista, con il suono "inscrivibile", intendendo con esso ogni manifestazione aurale impossibile da (tra)scrivere con i codici semiografici e quindi a maggior ragione necessitante una forma di inscrizione. Per contestualizzare queste nozione nell'ambito storico di riferimento ci avvaliamo della produzione teorica di due personalità che, pur anticipando la generazione di mezzo propriamente detta, continueranno ad essere attive negli anni tra le due guerre. Giulio Fara e Silvestro Baglioni, rispettivamente letterato/musicologo e medico/fisiologo, sono autori di due opere, *L'Anima Musicale del Popolo Italiano* del 1922 e *Udito e Voce* del 1924 che capitalizzavano sulle ricerche inaugurate nel decennio precedente e che, per

molti aspetti, costituiranno i fondamenti su cui si baserà la produzione della generazione successiva.

Per Fara l'oggetto del contendere è se in principio fosse il suono o il verbo, ovvero se l'esigenza per l'uomo di esprimersi attraverso la voce fosse nata in nome della sua concretezza sonora o della sua astrazione semantica. Partecipando al dibattito evoluzionista sulla genesi della musica che aveva preso piede in ambito internazionale, Fara si ritrova ad avversare le posizioni assunte da Benedetto Croce[7] per le quali la musica deriverebbe da una particolare accentuazione del linguaggio parlato e dalla poesia: al contrario, sostiene, è la parola, e per estensione la scrittura, a discendere da una sorta di canto primigenio che è possibile, a posteriori, recuperare al regime della musica nel suo stadio "primitivo". Secondo il naturalismo universalista del musicologo sardo lo sviluppo di forme d'espressione parlate e musicali risponde infatti a una rigida stratigrafia che vede la pura emissione di suoni come il sostrato fondamentale che accomuna l'intero genere umano, lo stadio preistorico di un canto che precede ogni forma più evoluta di organizzazione razionale[8]. Per questa ragione sostiene la necessità di allargare

[7] Le teorie cui fa riferimento Fara sono quelle esposte in B. Croce, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimo nono*, Laterza, Bari 1916. Le divergenze tra Croce e folkloristi continueranno negli anni successivi andando a vertere soprattutto sulla questione della genesi dei canti: laddove Croce postulava un "autore" dietro la circolazione di un motivo musicale, la gran parte degli studiosi di musica popolare sostennero la tesi della creazione collettiva. Si veda a questo proposito B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte. Considerazioni teorico-storiche*, La Terza, Bari 1930; e le obiezioni espresse in diversi punti da Cesare Caravaglios in *Folklore Italiano*, cit.

[8] Fara inizia a esporre le sue tesi in una serie di saggi verso la metà degli anni Dieci. Si vedano soprattutto *Unità di essenza e di forma nella musica primitiva*, in "La Cronaca Musicale", vol. 9, n. 12, 1915, pp. 135-182; *Contributo alle ricerche sulla genesi della musica*, in "La Nuova Musica", vol. 24, n. 310, 1917, pp. 307-315; *Genesi e prime forme della polifonia*, in "Rivista Musicale Italiana", vol. 32, nn. 3-4, 1926, pp. 343-362, 530-550.

l'ambito d'indagine del folklorista a quella che chiama "etnofonia". In nota a un saggio di organologia sulla musica popolare sarda egli specifica di essere ricorso al termine perché:

> non ha bisogno dell'aggettivo 'musicale' che ne restringerebbe il significato al solo campo della musica, quale oggi s'intende, cioè alla parte più piccola della etnofonia, perché è composto col termine più generico 'suono' che abbraccia tutta la musica o semplicemente il suono allo stato nascente dall'urlo, dal mormorio, dal sibilo, dal singhiozzo, dal fruscio, dallo scoppio, dal rumore tutto[9].

Fara tornerà più volte a ribadire il concetto durante gli anni successivi, e in maniera più compiuta proprio nel già citato testo del 1922:

> [L'etnofonia] risale sempre oltre la storia o ai primi periodi protostorici. Essa deve cioè, per essere tale, essere spontanea estrinsecazione fonica della psiche umana, di quei bisogni morali che hanno base naturale nella gioia e nel dolore, nell'amore e nella morte, con le rilevate impronte della patria in cui nacque. Deve cioè nel suono, costruzione melodica o armonica o più specialmente caratteristiche esecutive, rispecchiare quegli stessi caratteri etnici che si rivelano nel tipo della razza, nella lingua, in tutti i manufatti e in tutte le ornamentazioni di questi, di un dato popolo e di una data regione[10].

A tale formulazione (in aperta opposizione a certi "professoroni sulla cui gran barba è già caduta molta neve"[11] dietro il cui profilo pare di scorgere l'estetica musicale di ascendenza crociana) segue un cenno

[9] G. Fara, *Il Pifaro Y Tamborillo in Sardegna*, Società Tipografica Sarda, Cagliari 1917, p. 4.

[10] G. Fara, *L'anima musicale del popolo italiano*, Ausonia, Roma 1922, p. 14.

[11] Ivi, p. 12.

polemico contro un musicologo tedesco che aveva sostenuto l'impossibilità di recepire correttamente quelle armonie che non rispondono alle leggi della scala temperata e che per questa ragione sarebbero state meglio intese se recitate più che cantate. Fara, che vede in tale parere un rigetto della musicologia "ufficiale" a occuparsi di un universo sonoro che non obbedisce alle leggi prescritte dalla notazione semiografica, ribatte rivendicando il diritto a rimettersi in ascolto con ciò che, in quanto esseri umani, non può esserci alieno, ma piuttosto resta sepolto sotto la nostra coscienza di ascoltatori letterati e musicalmente alfabetizzati, "che può esserci piacevole perché alla base di tutta la musica […] E grazie al Creatore se non ci avrà dotati di un 'senso armonico' Straussiano!"[12].

Anche al netto delle idiosincrasie da comparatismo evoluzionista, è facile comprendere quale portata potesse avere questa particolare ipotesi di una "preistoria etnofonica" rispetto alla divisione tra i diversi campi del sapere. Attestare che ogni forma semantica di espressione sonora derivi da una primigenia attitudine ad articolare i suoni comporta in primo luogo riconoscere l'accezione uditiva di ciò che fin lì era andato sotto il nome di "poesia popolare" strappando quindi un oggetto di studio di dominio della letteratura per traghettarlo al tavolo di lavoro dello "scienziato dei suoni". In questo, la convinzione di Fara per cui "poeta popolare, contadinesco, selvaggio, primitivo, che reciti i suoi versi senza elevare il tono a decisa musicalità non esiste"[13] farà scuola per tutta la generazione di studiosi a seguire, in particolare per coloro che si occuperanno di riqualificare i componimenti "spontanei" del popo-

[12] Ivi, p. 16.
[13] Ivi, p. 24.

lo quali "canti e gridi" contro una tradizione storiografica che, mettendoli su carta, li aveva resi muti[14].

Inoltre, ascrivere a una parte del dominio del musicale tutti i suoni prodotti dall'uomo significa fare dell'uomo materia di analisi e di studio, nella sua realtà biologia e psicoacustica: supponendo che fosse possibile ricavare dall'etnofonia del popolo le tracce di un passato atavico e infine giungere ai caratteri originari del canto e della musica tutta, restava il problema di condurre una ricerca di interesse sostanzialmente archeologico attraverso "fonti vive", una capacità che andava ben oltre gli strumenti a disposizione dell'analisi musicologica o di qualsiasi ascoltatore dotato di "senso dell'armonia straussiano".

Su questo punto le scienze naturali venivano in aiuto nella persona di Silvestro Baglioni: "fisiologo umanista" titolare di una cattedra all'Università di Roma, anch'egli interessato ad esplorare e i confini della musica naturale, tanto da aver preso parte, come vedremo, a quel Primo Congresso di Etnografia in cui Pietro Sassu vedrà una svolta epocale che segna "il tramonto del 'naturalismo positivista' e la prima, sia pure non organica, affermazione dello 'storicismo idealistico'"[15].

[14] Un'influenza che risalta particolarmente negli scritti di Cesare Caravaglios sul folklore dei venditori napoletani e della guerra: pur concedendo che nella formazione spontanea e collettiva di canti popolari si potesse distinguere tra un elemento poetico e musicale, a quest'ultimo veniva riconosciuta una predominanza sul primo, specie di fronte a un canto che si componesse di parole onomatopeiche, ad imitare i suoni dell'ambiente circostante (ad esempio il rombo del cannone in uno scenario bellico). Tali espressioni a-semantiche, che servivano soprattutto un "fine acustico e ornamentale" vengono interpretate dal folklorista siciliano seguace di Fara come sopravvivenze di un tempo arcaico, "espressioni istintive, tramandate per atavismo, di quello che dovette essere, in epoche assai remote, il canto degli uomini, quando la parola non sapeva o non poteva esprimere tutto il concetto che la mente desiderava manifestare". C. Caravaglios, *I Canti delle Trincee. Contributo al Folklore di Guerra* (1930), Comando del Corpo di Stato Maggiore, Roma 1935, pp. 38-39.

[15] P. Sassu, *Dall'etnofonia all'etnomusicologia*, cit., p. 35.

Schierato dalla parte "sbagliata" delle due fazioni, Baglioni sintetizza le avversità che lo oppongono ai crociani (e le alleanze con gli scienziati della musica e del linguaggio) con un generico accenno nella sua opera maggiore, *Udito e Voce*:

> Le obiezioni e le critiche non ci vengono dagli studiosi eruditi delle scienze del linguaggio e della musica che ci considerano anzi graditi compagni e collaboratori nei complessi problemi: con loro abbiamo infatti comuni, se non i metodi specifici di ricerca, il metodo generale che informa le scienze, ossia la riduzione logica di problemi e fatti complessi al gioco di fattori più semplici. […] Le obiezioni critiche sull'utilità pratica dei nostri studi ci vengono invece dal campo degli artisti e da alcuni, cosiddetti, filosofi estetici. […] il rimprovero che si usa fare allo spirito generale che anima le scienze moderne [è] di aver cioè soffocato la spontanea e libera ispirazione artistica da cui solo provengono le vere opere d'arte: la sterilità dei nostri tempi in opere eccelse di arte letteraria, musicale o figurativa sarebbe una conseguenza dell'eccessivo sviluppo e gusto per gli studi naturalistici o di alessandrinica erudizione[16].

Alla tesi dei detrattori (che qui vengono presentati alla stregua della "signora gentile" inscenata nel dialogo de *Il Suono* dal Duca di Chabrand) l'"uomo di scienza" Baglioni ribatte con un invito ad ascoltare diversamente, proponendo un ribaltamento di prospettiva. Riconoscendo che la musica, come ogni arte, si basa sull'"intuizione espressiva" (concetto cardine della filosofia crociana) mentre la scienza parte da presupposti analitici, egli sostiene tuttavia che la distanza tra un approccio estetico e uno scientista si riduce nel momento in cui si è disposti a riconoscere quanto di analitico c'è già *in pectore* al lavoro dell'interprete mu-

[16] S. Baglioni, *Udito e voce. Elementi fisiologici della parola e dalla musica*, Alberto Stock editore, Roma 1924, p. XII.

sicale. Così, scrive, se è vero che al musicista "poco interessa sapere che il la della piccola (o terza) ottava ha 435 vibrazioni doppie al secondo, o che il suono si propaga nell'aria con una velocità di 340 m al sec" è altrettanto vero che "la conoscenza sintetica dell'artista dei suoni a un attento esame si risolve in un'attività analitica, sia pure incosciente e per così dire istintiva od automatica"[17]. Anche quando alle prese con uno spartito che prescrive tempi, altezze e tonalità, il cantante e il musicista necessiteranno di controllare l'emissione dei suoni-come-vibrazioni, trovandosi a maneggiare "ad orecchio" una materia sonora della quale non si dà del tutto conto sullo spartito. Partito da premesse ben diverse da quelle di Giulio Fara, anche Baglioni insiste sull'esistenza di un "suono non scritto", che in questo caso corrisponde a una pratica musicale che prescinde dal testo: implicita in questa contro-argomentazione è la possibilità di una musica naturale, l'eventualità di una capacità di organizzare i suoni anche in assenza di semiografie. Con una chiara contezza dei precetti della musicologia comparata e del dibattito internazionale sulla genesi della musica, egli ammette che "se è vero che le leggi che regolano la comparsa e il mantenimento di determinate scale musicali non dipendono dai ferrei e incoercibili fattori fisici della natura dei suoni e delle onde sonore, non è men vero che le scale dei diversi popoli siano il prodotto di leggi di altra natura, ossia fisiologiche e psicologiche"[18]. Come Fara, è convinto che le singole vocalità possano essere ricondotte a una matrice universale, "una forma di tipo generale umano, che presenta appunto, come in tutte le altre manifestazioni fisiche delle varie civiltà, varietà nazionali e persino individuali, che a tutta prima pos-

[17] Ivi, p. XIII.
[18] Ivi, p. 145.

sono dare l'impressione di irregolarità, arbitrarietà e artificiosità"[19].

La deduzione di una regola generale attraverso la comparazione di singoli casi richiede però un lavoro di rilevazione che solo la fisiologia e l'acustica hanno gli strumenti per affrontare: se la notazione non è preparata a "registrare" le infinite variabili della singola emissione etnofonica, allora "possa essere assunta a materia di ricerca fisica e fisiologica ogni e qualsiasi specie di suoni, siano quelli usati dalla più fine arte musicale, siano essi il prodotto più rozzo e antimusicale dei rumori e stridori"[20]. Quegli scoppi, mormorii e "rumori tutti" che intessevano l'etnofonia teorizzata da Fara incontrano una validazione empirica nei metodi delle scienze naturali, per le quali, posti di fronte agli strumenti adeguati, "rumori e stridori" sono misurabili al pari delle più nobili espressioni musicali. Il concetto di suono etnofonico quale stadio evolutivo che precede la parola viene qui a coincidere con le nozioni dell'acustica e della fisiologia, con il suono inteso come vibrazione. Esso rappresenta a un tempo il suono antecedente il segno scritto e il suono che il segno scritto non riesce a rendere.

L'urgenza di una forma di grafia che lo fissasse queste sonorità senza alterarne le proprietà è data anche dalla quantità di informazioni che si crede esse possano contenere. Caratteristica di questa prima fase di ricerca sulle musiche e sulle espressioni orali è infatti la convinzione che la voce umana sia permeabile alle conformazioni fisiche e morfologiche dell'ambiente esterno. Rielaborando un precetto fisio-psicologico già esposto da alcune teorie della fine del secolo precedente, Baglioni scrive: "è anche possibile che un movimento musicale possa imitare anche le proprietà

[19] Ivi, p. 146.
[20] *Ibidem*.

caratteristiche delle forze che producono il movimento nello spazio, dando un'immagine delle cause di questo movimento: su ciò essenzialmente è basata la proprietà di esprimere le emozioni"[21]. La stessa contaminazione diretta tra forze ambientali e vocalità umana trova un corrispettivo nel metodo di rilevazione proposto da Fara: quando traccia le coordinate ambientali entro le quali va esaminata l'etnofonia, egli presenta gli elementi naturali, della temperatura e dell'altitudine come "fattori influenzanti". A proposito della musica naturale che si ode nelle zone marittime egli scrive: "la voce dell'uomo, che in mare, remi o no, intoni un canto, si risente del moto dell'onde e ne acquista quell'alterno e continuo abbassamento ed innalzamento di suoni, nella stessa ottava, sulle stesse note cogli stessi intervalli propri alle barcarole"[22], un ondeggiare di altezze destinato a farsi meno evidente quando le acque si fanno più placide o sono stagnanti; egli riscontra poi una sostanziale identità tra i canti di regioni calde e regioni fredde, dal momento che, sostiene, "il più aspro gelo, il più torrido calore intorpidiscono e nervi e cervello, rendono l'uomo del pari indolente […] È per questo che i canti di zone gelide o torride, dei campi di ghiaccio o delle distese di ardenti sabbie, della Russia o dell'Arabia sono entrambi dai suoni di valori lunghi e se non sempre uguali privi però di note puntate"[23]; conclude infine che l'uomo di montagna canterà diversamente da quello di pianura: infatti, per il primo "nel continuo esercizio, e spesso aspra e vera lotta per superare le asperità del suolo, […] il petto s'allarga a più profondo e possente respiro e la mente anche imbaldanzisce e il canto più in alto lanciato imita lo sbalzo che porta su su in cima ai monti"[24]; al contrario

[21] Ivi, p. 84.
[22] G. Fara*, L'anima musicale del popolo italiano*, cit., p. 27.
[23] Ivi., p. 28.
[24] Ivi, p. 27.

chi vive in pianura viene sarebbe dotato di una fisicità più gracile e un temperamento tendenzialmente malinconico, puntualmente riflettuto dal canto "in più grave registro, spoglio di ghigheri, non lieto, triste anzi, addolcito da portamenti, profondo di espressione, materiato di malinconia e di sentimento La montagna crea i tenori, la pianura i baritoni"[25].

Il concetto, con diverse varianti, diverrà un motivo ricorrente della prima letteratura folklorica e verrà riscontrato a più riprese dai componenti della "generazione di mezzo" a partire da Gavino Gabriel. In apertura di uno dei suoi primi studi sulla musica popolare sarda, teorizza una connessione diretta tra ambiente naturale e apparato uditivo, postulando che "l'organo fonetico dà la materia bruta, come la cava dà il marmo all'artista o al mesteriante. L'orecchio adatta a piacimento suo la sonorità e gli effetti"[26]. Il modo in cui l'ambiente circostante ci si rende udibile dipende ancora dall'altitudine e dalla sua "natura geografica (granitica, calcarea, vulcanica ecc.)": la vocalità umana vi si adatterebbe di conseguenza, "omogeneamente con tutte le miriadi di vibrazioni sonore che formano l'immensa orchestra di una particolare regione"[27]. Con queste premesse, Gabriel distingue fra "vibrazione esterna" (propria di un ambiente scosceso, dove la voce riecheggia tra pareti montuose formando così una "cavità di risonanza nella quale si 'imposta' o si plasma il suono vocale prima che venga emesso") e una "interna" che corrisponde al melisma: più facilmente udibile nei luoghi desertici e quindi senza eco, essa viene descritta come "'effetto della tensione di tutto l'organismo umano ed è indizio, direi quasi, di un 'concerto molecolare', nel quale ogni cellula del nostro corpo vibra e opera in canorità"[28]. Da parte sua, Cesare

[25] Ivi, p. 31.
[26] G. Gabriel, *Canti di Sardegna*, Italica Ars, Milano 1922, p. 10.
[27] Ivi, pp. 10-11.
[28] Ivi, p. 11.

Caravaglios, facendo riferimento ai testi succitati, dedicherà una parte della sua scheda di raccolta del canto popolare sugli elementi che vi influiscono, consigliando di annotare "esaurienti cenni sul clima, l'altitudine, la configurazione del luogo ove il canto è stato raccolto"[29].

Gli stralci che abbiamo riportato fin qui servono a comprendere più da vicino quali fossero i nuovi "percorsi esplorativi" che i raccoglitori di voci popolari si trovavano d'innanzi. Al cuore di itinerari che mappavano il suolo nazionale in base alla circolazione di canti e di gridi e di un'attenta selezione degli spazi socioculturali considerati più fertili per la presenza di canti arcaici, stava un ambiente naturale che era al contempo elemento "esterno" e "interno" alla voce umana. In questo assume una diversa sfumatura il ridimensionamento della voce nell'universo dell'udibile che Kittler ravvisa come distintivo del regime aurale fonografico. Si tratta sì di una vibrazione in un'"orchestra di vibrazioni", uno dei tanti elementi del paesaggio sonoro, ma costituisce anche una preziosa fonte di informazioni storiche da sottoporre ad analisi. Per la cultura epistemica dell'ascolto rappresentata dai folkloristi, la voce diviene a un tempo il più superficiale e il più recondito dei materiali da analizzare, un reperto primitivo da estrarre da una fonte viva: le teorie del pensiero evoluzionista e naturalista vogliono che il suo strato primordiale, etnofonico, che pure resiste anche nell'uomo alfabetizzato, si presenti con maggiore chiarezza nelle popolazioni illetterate. Il momento della raccolta etnografica implica perciò l'incontro con una materialità fonica che va rilevata "così com'è", con la delicatezza che si usa in uno scavo archeologico, per venire poi misurabile ed analizzabile a posteriori. Ne consegue che trascrivere un canto adattandolo alle maglie del

[29] C. Caravaglios, *Il Folklore musicale in Italia*, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1936, p. 201.

pentagramma equivale quasi sempre a perdere un dato sensibile: l'altezza di tono della voce, ammonisce Fara, contiene informazioni sulla regione e sul "paesaggio e l'indole degli abitanti e l'anatomia e fisiologia dei loro organi respiratori e vocali e i caratteri dialettali"[30]. Se nell'arte musicale il cambio di tonalità rappresenta una scelta intenzionale o tutt'al più una leggerezza filologica da parte dell'interprete, "in fatto di scienza la bisogna corre altrimenti. Negli studi di etnofonia comparata, in quelli di fonetica sperimentale è indispensabile tener conto di tutto"[31]. Prendere le misure dell'etnofonia non è solo un problema di metrica musicale, ma anche "una questione di barometro […] una questione di termometro"[32]. In ogni caso, una questione di metro. Il suono primitivo, etnofonico, che precedette il segno e il significato è quello che ancora oggi la semiografia, alfabetica o notata, fa difficoltà a trascrivere. Per divenire leggibile, esso chiede il ricorso a quegli strumenti della fisica "che, come il microscopio per gli oggetti visivi, mirano ad accrescere la potenzialità analitica e discriminativa dell'organo di senso nudo, ossia, nel caso nostro, dell'orecchio, quali […] i mezzi registratori delle vibrazioni e delle onde sonore"[33].

[30] G. Fara, *L'anima musicale del popolo italiano*, cit., p. 213.
[31] *Ibidem*.
[32] Ivi, pp. 27, 31.
[33] S. Baglioni, *Udito e voce*, cit., p. XIII.

Una questione di Stato I. Il dibattito sulla fonoteca folklorica (1911-1934)

> 'Mancano i documenti, mancano i documenti!' si grida da ogni parte. E se fra dieci secoli non dovesse esistere più un rigo di scritto che attestasse dell'invenzione del fonografo, si troveranno sempre degli storici beoti che grideranno ancora 'mancano i documenti' e quindi il fonografo non era conosciuto al secolo ventesimo nonostante che di tale apparecchio, conservato per tradizione, se ne sia pure scoperto un esemplare appartenente a quella lontana epoca. […] Mancano i documenti? E chi lo ha detto? Manca lo scritto, manca il trattato, manca la notizia nel libro […] Ma quanto ai documenti, alle prove, alle testimonianze ci sono, e come![1]

Lo sfogo a cui si abbandona Giulio Fara durante la stesura di un saggio sulle origini della polifonia restituisce bene le frustrazioni di uno storico della musica avventuratosi negli spazi aperti dal "suono naturale" e chiamato dalla comunità musicologica a rendere conto delle sue ipotesi genealogiche con tanto di prova scritta. Curiosa, dal nostro punto di vista, l'associazione con il fonografo, che in questi anni si trova al centro di una discussione cruciale proprio per il riconoscimento dei folkloristi e che, in continuità con l'intersecarsi di campi di sapere che abbiamo notato, abiterà le sedi di discus-

[1] G. Fara, *Genesi e prime forme della polifonia*, cit., p. 352.

sione di diverse discipline, dai congressi sulle arti e tradizioni popolari a quelli sulla musica, dai convegni sulle scienze naturali alle riviste musicologiche, etnografiche, antropologiche, quasi sempre chiamando in causa (e raramente ricevendo risposta da) le pubbliche istituzioni.

Ci sia concessa a questo punto una lunga digressione sulla "corsa alla fonoteca" avvenuta in Italia tra gli anni Dieci agli anni Trenta, che oltre a fornire un efficace spaccato storico sulle personalità e le contingenze attraverso le quali si forma una diversa sensibilità all'ascolto, è importante per sottolineare quanto il processo di nobilitazione culturale dei media fonografici si leghi a doppio filo con la volontà di legittimazione da parte di quel campo del sapere in divenire che era lo studio delle tradizioni musicali. Non si tratta semplicemente di una serie di appelli alla modernizzazione delle pratiche di ricerca: come suggerisce il passaggio succitato, la produzione di una documentazione del suono non-scritto sta alla base della credibilità scientifica e, in senso più ampio, rappresenta la condizione indispensabile affinché una porzione dell'universo udibile fino a quel momento rimasta "inascoltata" fosse ammessa ai ranghi del patrimonio culturale nazionale. Nel contesto italiano, la "questione del fonografo" citata da Leydi diviene una questione di Stato. Folkloristi e occasionali alleati provenienti da campi limitrofi bussano alla porta dei palazzi del potere per richiedere che un altro metodo di scrivere e leggere i suoni sia "messo a sistema", fornendo gli strumenti per dare evidenza delle proprie ricerche e anche un'istituzione, un archivio, che consenta loro di ri-organizzare quelle porzioni di udibile che vanno sezionando sul campo. La possibilità, insomma, di far rientrare l'oralità nel dominio razionale della scrittura[2]. È quando si tratta di dare un

[2] Cfr. J. Goody, *The Power of the Written Tradition, Smithsonian Institution Press*, Washington-Londra 2000; tr. it. di D. Panzieri, *Il*

fondamento pratico alle proprie teorie, fornire le evidenze di una "musica naturale", e di trovare una grafia per le sonorità non-scritte, che la storia del pensiero etnografico diventa una storia delle tecniche culturali, e quindi una storia dei media.

L'esigenza di un maggiore rigore nelle ricerche folkloriche si era già resa evidente ai primi del secolo con i siciliani Alberto Favara e Corrado Ferrara, figure pionieristiche che operarono ancora in spirito positivista, evidenziando le insufficienze della notazione musicale e ponendo "il problema del 'documento oggettivo'"[3]. Il primato di aver legato la questione della documentalità con il fonografo e l'esigenza di una "fonoteca" è però conteso proprio tra Fara e Baglioni. Nel contesto delle sue ricerche musica vocale e strumentale sarda, il primo si disse intento a una raccolta che la restituisse "alla sua forma primitiva, quale veramente era sgorgata per la prima volta dalla gola del preistorico cantore", esprimendosi in un voto per l'istituzione di "musei etnofonici" presso le accademie e i conservatori,

> nei quali venga raccolto tutto quanto riguarda musica popolare, strumenti, raccolte di poesie e musiche dal popolo create, studi pubblicati, documenti fotografici e, più di tutto, una completa raccolta di dischi fonografici che possano essere guida sicura nelle ricerche e possano all'occorrenza servire a correggere eventuali errori nei quali potessero essere caduti i trascrittori di canzoni; e

potere della tradizione scritta, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 122-132. Non va dimenticato che nell'evoluzionismo che permeava molte delle ricerche della musica naturale e primitiva Walter Ong, in uno dei suoi primi scritti su Charles Darwin, aveva riconosciuto una forma mentis caratteristica della civiltà scritta. Vedi W.J. Ong, *Darwin's Vision and Christian Perspectives*, MacMillan, New York 1960.

[3] D. Carpitella, *op. cit.*, p. 15, che a sua volta rimanda a: A, Uccello, *Corrado Ferrara, pioniere dell'etnomusicologia*, Società siracusana di storia patria, Siracusa 1966; A. Favara, *Corpus di musiche strumentali siciliane*, a cura di O. Tiby, Accademia delle scienze, lettere, arti, Palermo 1957.

> se si vorranno fare raccolte di canti, non se ne affidi l'incarico a inesperti studenti, ma solo a valenti musicologi[4].

L'esortazione data 1913 ma segue altri suoi scritti precedentemente pubblicati su *Il Paese* e sulla stessa *Rivista Musicale Italiana* nel 1909, dove si accennava fugacemente all'esigenza di raccogliere i canti senza però dilungarsi sul ruolo del mezzo fonografico[5]. È tuttavia al 1911, anno del Primo Congresso di Etnografia svoltosi a Roma tra il 12 e il 24 Ottobre, che si fa solitamente risalire l'avvio del dibattito sulla fonoteca e più precisamente alla seduta pomeridiana tenutasi il secondo giorno del convegno. A seguito della mancata relazione di Giulio Cesare Paribeni che avrebbe avuto per titolo proprio "Il folklore", l'etnologo Aldobrandino Mochi, che presiede la seduta, mette ai voti una mozione:

> Il primo congresso di etnografia italiana, riconosciuta la necessità di applicare il fonografo per raccogliere e fissare fedelmente i dialetti, i canti e ogni altra produzione musicale popolare, fa voti che, come è già avvenuto da tempo in altre nazioni civili, anche in Italia si istituisca dal governo o da qualche accademia, un archivio fonografico, all'intento di conservare e studiare un materiale così caduco e così importante per la scienza e per l'arte[6].

A partecipare alla discussione troviamo Lamberto Loria (fondatore della prima rivista di studi etnografici *Lares* che di lì a un anno avrebbe iniziato le pubblica-

[4] G. Fara, *Su uno strumento musicale sardo*, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma-Torino 1913, p. 48, originariamente pubblicato come articolo in due parti in "Rivista Musicale Italiana", vol. 20, n. 3, 1913, pp. 763-791; vol. 20, n. 4, 1913, pp. 13-51.

[5] G. Fara, *Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni*, in "Rivista Musicale Italiana", vol. 16, n. 15, 1909, pp. 713-749.

[6] A. Mochi, cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana* (Roma – 12-24 Ottobre 1911), Grafica Cooperativa, Perugia 1912, p. 34.

zioni) Angelo De Gubernatis e Silvestro Baglioni, colui cioè che ha avanzato l'ordine del giorno. Rivolgendosi ai convenuti egli spiega che "col mezzo comune di trascrizione musicale dei quattro spazi, delle cinque righe e degli accidenti che conoscono i musicisti, ci troviamo nell'impossibilità di fissare esattamente sulla carta la musica popolare"[7]. Una disponibilità di altri mezzi per fissarla sarebbe pertanto necessaria allo sviluppo della disciplina, dato che "soltanto il fonografo riesce a fissare le melodie e i canti e a conservarli infinitamente, come si conservano in un archivio i libri e i manoscritti in cui siano caratteri grafici. Purtroppo in Italia non esiste questa nuova specie di archivio"[8]. Nel resto d'Europa invece già abbondano le istituzioni deposte alla conservazione del materiale sonoro, spesso anzi fondate proprio su iniziativa di studiosi di fonetica e psicologia e poi votatesi alla raccolta di materiale etnico-popolare in nazioni straniere: una realtà che Baglioni, data la sua esperienza di studi in Germania e in Francia, dimostra di conoscere bene. Vi si soffermerà infatti in un'altra occasione in seguito al congresso, raccontando di essere venuto al corrente di quanto accadeva all'estero grazie ai contatti con Eric V. Hornbostel (ai tempi direttore del *Phonogrammarchiv* di Berlino sotto la giurisdizione di Carl Stumpf) e di aver visitato personalmente sia l'istituzione tedesca che quella austriaca. Il fisiologo sottolinea anche l'ingente contributo ricevuto dall'Accademia delle Scienze di Vienna, 6.000 corone, senza le quali la fondazione dell'istituto del 1899 e la messa a punto di un'adeguata apparecchiatura tecnologica non sarebbero state possibili[9]. Più di dieci anni dopo l'Italia è ancora lungi dall'avvicinarsi a simili traguar-

[7] S. Baglioni, cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana*, cit., p. 35.

[8] *Ibidem*.

[9] S. Baglioni, *Per il nostro folklore musicale*, in "Rivista Musicale Italiana", vol. 3, n. 19, 1912, pp. 721-726 (724).

di: i soli centri di ricerca a fare uso di un apparecchio fonografico a scopo scientifico in questo periodo sono l'Archivio dialettologico di Francesco Lorenzo Pullè, docente di filologia all'Università di Bologna fino al 1925, e l'Istituto fisiologico di Roma diretto dallo stesso Baglioni, che già durante il Congresso aveva annunciato di aver chiesto insieme al maestro Luigi Luciani, allora rettore dell'Università La Sapienza e senatore, un sussidio da 5.000 lire dal Ministero della Pubblica Istruzione per inaugurare finalmente anche in Italia le ricerche di fonetica sperimentale. Ne riceve la metà: "con questa sola somma si potrà avere un fonografo, gli apparecchi e 50 dischi, coi quali si provvederà alle esigenze prime"[10]. Lo scienziato sceglie quindi di acquistare "un fonografo uguale a quello usato all'archivio fonografico di Vienna" rivolgendosi direttamente al suo costruttore, "il meccanico Castagna"[11].

Nel presentare la propria iniziativa il fisiologo ammette che si tratta ancora di "un archivio in embrione pel cui sviluppo e funzionamento mancano soprattutto i mezzi necessari". Il contatto con altre realtà ben più consolidate oltreconfine lo porta infatti ad un'amara conclusione: "Dopo questa rapida ed incompleta ras-

[10] S. Baglioni, cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana*, cit., p. 36.

[11] Il riferimento è al cosiddetto *Archivphonograph*, un apparecchio costruito nel 1900 appositamente per l'archivio viennese la cui invenzione è effettivamente registrata ai nomi di Fritz Hauser e L. Castagna: studiato per accompagnare gli studiosi nelle loro spedizioni esplorative e per produrre copie destinate alla conservazione, il brevetto prevedeva una sorta di "compromesso" fra il processo di incisione edisoniano e il supporto a disco introdotto da Emil Berliner nel 1895. Una volta inciso il disco in cera, sarebbe stato possibile riprodurre molteplici copie dalla matrice tramite lo stesso processo di galvanoplastica già in uso anche nella produzione discografica di massa – con la differenza che, in questo caso, le copie sarebbero servite soprattutto ad attuare uno scambio reciproco dei fonogrammi realizzati tra Roma e Vienna. Cfr. W. Graf, *The Phonogrammarchiv der Österreichische Akademie der Wissenschaften in Vienna*, in "The Folklore and Folkmusic Archivist", vol. 14, n. 4, 1961, pp. 1-4 (1).

segna di quanto si fa nelle principali nazioni estere che cosa si è fatto o si fa in Italia in questo campo? La risposta non potrebbe essere più sconsolante e umiliante. Nulla"[12]. Con i segreti delle tecniche di incisione ancora gelosamente custoditi dalle case discografiche, elaborare apparecchi nuovi come quello viennese richiedeva un esborso che pochi atenei e conservatori avrebbero potuto sostenere soltanto con le proprie forze economiche. Il fatto stesso che l'esplorazione delle musiche naturali si fosse progressivamente "ristretta" al territorio italiano sembrerebbe dovuto, prima ancora che a un credo nazionalistico che si farà strada in seguito, a una sostanziale mancanza di mezzi. Sempre durante il convegno di Etnografia infatti Lamberto Loria ammette di aver rinunciato a intraprendere l'impresa di una raccolta "di canti e gridi" per il suo Museo Etnografico proprio perché spaventato dei costi elevati e delle difficoltà tecniche. Con una mozione significativa, l'antropologo aveva chiederà di togliere dall'ordine dei giorni messa ai voti il passaggio "'dal Governo e da qualche accademia', poiché non ha fiducia né nell'uno né nelle altre"[13]. L'ordine verrà votato e approvato attribuendo quindi il mandato di istituire l'archivio "ad un'apposita commissione"[14].

Una dimostrazione di già rassegnata sfiducia nei confronti delle istituzioni che, con il senno di poi, non appare infondata: in risposta alle questioni sollevate dal Congresso di Roma, infatti, giunge una circolare del Ministero della Pubblica Istruzione diretto da Luigi Credaro rivolta all'attenzione dei conservatori. Preso atto della pressione da parte delle comunità di studiosi, il governo "ritiene di non doversene disinteressare" e dà così disposizione ai titolari dei conser-

[12] S. Baglioni, cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana*, cit., p. 36.

[13] L. Loria, cit. in *Ibidem*.

[14] Ivi, p. 37.

vatori di invitare i propri allievi a raccogliere canti di loro conoscenza dalle rispettive regioni di provenienza o luoghi di soggiorno:

> nelle vacanze estive, poi, recandosi nelle campagne, gli allievi, in ispecie quelli di composizione potranno poi occupare i loro ozii trascrivendo quelle melodie naturali di cui abbondano le popolazioni di alcune nostre regioni. Nel fare tale trascrizione, che non è priva di difficoltà […] gli allievi dovranno tener presente che lo scopo della raccolta è di possedere dei documenti ove siano ritratte con maggiore approssimazione le melodie del popolo. Dovranno perciò astenersi dall'introdurre elementi soggettivi, là dove la melodia possa apparire di fattura rozza o primitiva. […] Le trascrizioni delle melodie dovranno poi essere rimesse a questo Ministero, che ne curerà la raccolta nella biblioteca del Liceo S. Cecilia[15].

La circolare viene riportata e commentata in un intervento su *Rivista Musicale Italiana* di Vito Fedeli, musicista e storico della musica al tempo docente a Novara. Pur mostrando di aver compreso le esigenze di "documentalità" e di "oggettività" che venivano dai cultori del folklore il Ministero aveva indelicatamente relegato la raccolta dei motivi popolari a un "compito per le vacanze", un esercizio di bella grafia per aspiranti compositori (ed è probabilmente a questo che si riferiva Fara quando nel passaggio su riportato, del 1913, invitava a lasciare il compito della trascrizione a esperti musicologi anziché a "inesperti studenti"). Più di ogni cosa, la circolare aggira l'esplicita richiesta espressa dal Congresso di Etnografia di un'attrezzatura tecnica all'altezza del compito. Tocca a Fedeli fare presente, con le dovute cautele, l'incomprensione di fondo: egli esprime apprezzamento per l'iniziativa ministeriale di realizzare una raccolta di canti popolari ma avanza

[15] L. Credaro cit. in Vito Fedeli, *Per il nostro folklore musicale*, in "Rivista Musicale Italiana", vol. 12, n. 1, 1912, pp. 172-175 (172-173).

qualche perplessità di fronte all'ipotesi che debbano essere studenti del conservatorio ad occuparsene. Sottolineando la delicatezza e l'importanza storica della materia in questione ("in cui è riflessa l'eco millenaria di antichissimi *sistemi* musicali, in cui si conserva perenne una tradizione auricolare intimamente connessa ai caratteri etnici, alle varie derivazioni, della nostra gente")[16] e ribadendo l'"oculatezza tecnica e storica" necessaria a quel "lavoro d'indagini, induzioni e raffronti"[17] che è il compito del folklorista, egli sottolinea che una trascrizione sbagliata o grossolana equivarrebbe a una perdita cui nessuna commissione di musicisti potrebbe porre rimedio. "Che valore avrebbe una raccolta priva di autenticità e di sicura fedeltà grafica?". Si permette quindi di suggerire un correttivo alle disposizioni ministeriali:

> scegliere nei Conservatori gli allievi di composizione che più si distinguono per coltura e favorevoli attitudini, affidare a ciascuno d'essi un buon fonografo *ricevitore* con sufficiente scorta di dischi impressionabili. Durante le vacanze estive, visitando località della loro regione, essi potrebbero pretendere la…*fotografia musicale* dei canti a loro giudizio più interessanti. […] La Commissione ministeriale una volta in possesso di tutti i dischi e delle relative note informative sceglierebbe e farebbe tradurre in notazione musicale da persone idonee[18].

Fedeli individua qui una separazione di ruoli fra "incisore" e "trascrittore" che diverrà poi più chiara con l'avanzare del dibattito e delle esperienze dirette con il mezzo fonografico (vedi al capitolo successivo). Quanto al contro-appello rivolto al Ministero o a un'eventuale raccolta di componimenti popolari è possibile supporre che si fosse risolta in un nulla di fatto

[16] Ivi, p. 172 (corsivo nell'originale).
[17] Ivi, p. 173.
[18] Ivi, p. 175 (corsivo nell'originale).

se è vero nel 1918, reduce dalla militanza sul fronte, Fausto Torrefranca tornerà sulla questione includendo nei cinque punti del suo programma per un'opera editoriale italiana un veloce accenno alla realizzazione di "una raccolta fonografica del *folk-lore* raccogliendo specialmente le canzoni che solo i vecchi e i vecchissimi di ogni villaggio ricordano"[19].

L'inclusione in un piano di rinnovamento musicale più ampio è sintomatica del fatto che la questione delle musiche "primitive" cominciava a giungere all'orecchio di quella musicologia che ancora non se ne interessava in prima persona. In questo Torrefranca, interessato alla genesi della musica e alla questione "psicologica" ma da una prospettiva assai più sbilanciata sull'estetica[20], rappresenta una figura quasi speculare a quella di Giulio Fara, con il quale condivide anche l'acceso nazionalismo che accende i suoi scritti sull'opera dei grandi compositori italiani.

A quest'ultimo spetta un'ulteriore parte da protagonista negli anni immediatamente successivi al conflitto. Prima nel 1918, con un'esortazione in nota a una nuova ricerca sulla musica popolare sarda, dove lamenta "la deplorevole scarsità di mezzi di cui dispongono i nostri gabinetti di fisica riguardo al ramo acustica e la indifferenza, per non dir peggio"[21]. Malgrado gli sforzi inaugurati da Baglioni, infatti, gli interessi per l'etnofonia ancora non possono contare sulla completa collaborazione delle scienze naturali:

> Ma mentre a Vienna, a Berlino, a Parigi, a Pietroburgo, già sono sorti degli archivi fonografici aperti agli studiosi,

[19] F. Torrefranca, *Problemi del dopo-guerra musicale*, in "La critica musicale", vol. 3, n. 1, 1918, pp. 33-39 (39).

[20] Si vedano i suoi *Le origini della musica*, Fratelli Bocca Editori, Torino-Milano-Roma 1907 e *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti, il dramma*, Fratelli Bocca Editori, Torino-Milano-Roma 1910.

[21] G. Fara, *Di alcuni costumi musicali in Sardegna*, in "Rivista musicale italiana", vol. 25, n. 1, 1918, pp. 63-83 (70).

> in Italia un musicologo che chiedesse a un gabinetto di fisica un apparecchio registratore, un disco vergine e quei pochi altri apparecchi di fonetica sperimentale indispensabili a far degli studi esatti, passerebbe per inopportuno e sarebbe poco! Intanto al lettore può rimanere il dubbio che il musicologo abbia raccolto male, mentre la prova fonografica sarebbe la indiscutibile fotografia del suono[22].

Fara avrà modo di presentare le sue rimostranze direttamente alla comunità musicologica tre anni dopo, in occasione del Primo Congresso Italiano di Musica che si tiene a Torino nell'Ottobre 1921. Tra i convenuti siede anche Benedetto Croce, allora Ministro della Pubblica Istruzione, ed è forse anche alla sua presenza che si deve il tono particolarmente polemico da parte dello studioso sardo. Una volta ribaditi i suoi stessi meriti nell'aver promosso l'etnofonia a interesse della scienza della musica (e rimproverato il comitato organizzatore per aver preferito "il soprabitone inglese"[23] della parola "folklore" all'alternativa italiana di suo conio) egli illustra i benefici che lo studio delle "forme" dell'universo sonoro primitivo porterebbe "alla scienza dei suoni e alla sua storia psicologica e materiale"[24] e "un altro [utile], dirò così, sussidiario, ad altre scienze come l'archeologia, la glottologia, l'etnografia, dando lumi su relazioni, contatti e innesti finora ignorati fra popoli lontani fra loro"[25]. Quanto alla musica d'arte, se essa deve sentirsi chiamata in causa è soprattutto per la necessità di riscoprire il suo strato primitivo, e ritrovare tramite le forme "meno evolute", la purezza dei caratteri etnici e nazionali che le sono propri. Fondandola nella propria visione evoluzionista ("Dal

[22] *Ibidem*.

[23] G. Fara, *Il "Folklore"*, in *La vita musicale dell'Italia di oggi. Atti del I congresso italiano di musica* (11-16 Ottobre 1921), Fratelli Bocca Editori, Torino 1922, pp. 43-49 (44).

[24] Ivi, p. 46.

[25] Ivi, p. 48.

verme all'uomo, dal tema musicale dei Niam Niam alla Sinfonia di Strauss")[26] Fara propone una piena istituzionalizzazione della nuova disciplina in "quattro desiderata" che, oltre a una cattedra universitaria, e un programma d'insegnamento nei conservatori e nelle scuole consta anche dell'istituzione di "una fonoteca etnica, che mentre impedirebbe alle musiche vocali a strumentali del popolo di andare perdute per lo spandersi della civiltà, fornirebbe il più prezioso aiuto agli studi etnofonici"[27].

Un altro folklorista sardo è attivo negli stessi anni con propositi simili, interessato tanto agli scopi conservativi del patrimonio orale quanto a quelli educativi. Nel 1921 Gavino Gabriel riprende una proposta di Discoteca Italiana avanzata in prima battuta da Arduino Colasanti e la trasforma in un programma di Discoteca Etnica Nazionale presentato al Consiglio Superiore delle Arti destinata anche questa a rimanere lettera morta per insufficienza di fondi ("poche centinaia di migliaia di lire")[28]. Dell'iniziativa riferirà a posteriori, e per sommi capi, lo stesso Gabriel in alcuni interventi sui quotidiani: "Le regioni d'Italia – scrive su *Il Secolo* – più che in qualunque altra attività pratica hanno espresso il loro temperamento, la loro concezione di vita, la loro 'anima' insomma, nel canto […] Raccogliere tutti questi canti delle Regioni d'Italia facendoli incidere da 'nativi' nelle singole Regioni su dischi fonografici significa raccogliere e fissare, *aere perennius*, l'Anima d'Italia"[29]. E, ancora, riflettendo sulla necessità del mezzo fonografico rispetto ad altre forme di rappresentazione delle tradizioni etniche:

[26] Ivi, p. 46.
[27] Ivi, p. 49.
[28] A. Colasanti, *L'Archivio delle voci*, in "Il Corriere della Sera", 9 aprile 1928.
[29] G. Gabriel, *L'Archivio delle voci*, in "Il Secolo", 3 giugno 1925.

> Il folklorismo significa ancora per molti dilettantismo, bighellonismo, o smania salottiera di "pezzi" rari, come l'avere una panoplia sudanese o un marito mongolo. Non si sapeva, e forse non si poteva pensare a tale attività come a qualcosa di extra-erudizionale, profondamente e vitalmente nazionale. Ed era necessario superare la effimera forma di presentazione teatrale e preparare il "documento" perenne, di facile esame, che ognuno potesse avere a suo piacimento, per il suo studio e la sua passione. Il documento, la prova sensibile, ossia l'"esempio" hanno un valore didattico incredibile come profilassi e antidoto contro la retorica[30].

A fronte dell'immutata esigenza di produrre documentazioni scientifiche per lo studio della musica naturale che potessero convincere anche gli scettici, si nota una nuova enfasi sulla questione educativa e un'accentuazione dei toni nazionalisti, che è poi il tratto che più allontana la generazione di mezzo, alla quale appartiene Gabriel, dagli esponenti di formazione positivista che avevano inaugurato gli studi sulle musiche altre. Da una necessità, la raccolta di canti popolari sul solo suolo italiano diviene virtù patriottica, svolta retorica (almeno in parte) strumentale a incontrare i favori del governo fascista appena insidiatosi e sensibilizzarlo alla necessità di un'istituzione che, malgrado più di dieci anni di appelli, restava ancora da farsi[31]. Come sostiene a questo proposito lo storico Stefano Cavazza, "il fascismo, analogamente a quanto accade in Germania con le politiche culturali naziste, è interessato ad appropriarsi del folklore sul piano ideologico. La valorizzazione della tradizione regionale è un punto di

[30] G. Gabriel, *Il commercio della poesia*, "Il Popolo d'Italia", 1 maggio 1925.

[31] Sull'inquadramento degli esponenti di etnografia, antropologia e demologia nel regime fascista si veda: S. Cavazza, *La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, in "La Ricerca Folklorica", vol. 15, n. 2, 1987, pp. 109-122.

forza delle politiche fasciste di educazione di massa e costruzione del consenso"[32].

Sono questi infatti gli anni che preludono a un'istituzionalizzazione degli studi folklorici e alla loro irreggimentazione nel nuovo quadro politico. Un ente in particolare prende le redini sul discorso sulle culture popolari, quell'Organizzazione Nazionale del Dopolavoro istituita il 1 Maggio 1925 che ai compiti educativi e ricreativi statutari aggiungerà presto un programma folkloristico per l'educazione delle masse: tra i suoi punti, oltre all'organizzazione di mostre, proiezioni cinematografiche e feste tradizionali figura anche la "raccolta di canti e leggende per mezzo di dischi grammofonici"[33]. All'organizzazione risponde direttamente la Commissione Nazionale per le Arti Popolari la cui attività scorre in parallelo a quella del Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari di Firenze, fondato sull'esperienza della Società di Etnografia Italiana e del gruppo di ricerca di *Lares* che aveva promosso il Congresso del 1911[34]. Istituito presso il Centro Alti Studi, anche il Comitato fiorentino perseguiva tra i propri obiettivi quello di "promuovere, sviluppare e coordinare gli studi folkloristici in Italia con particolare riguardo alle singole regioni, in ognuna di esse costituendo almeno un centro di studio (enti, biblioteche, discoteche, musei) per avviare e agevolare la raccolta del materiale folkloristico"[35].

[32] S. Cavazza, *Piccole Patrie*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 45.

[33] N.a., "Bollettino mensile Opera nazionale dopolavoro", novembre-dicembre 1927, n. 1.

[34] Cfr. L. Lombardo, *L'etnografia in età fascista. Le mostre dell'arte popolare nel 1936 a Siracusa e a Catania*, in "Dialoghi Mediterranei", n. 25, maggio 2017; <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/letnografia-in-eta-fascista-le-mostre-darte-popolare-del-1936-a-siracusa-e-catania/>, (ultimo accesso, maggio 2019).

[35] Cit. in M. Tozzi Fontana, *Il ruolo delle mostre etnografiche in Italia nella organizzazione del consenso. 1936-1940*, in "Italia contemporanea", vol. 16, n. 137, 1973, pp. 97-103 (101).

Nel 1929 si aprono due fronti fondamentali per lo sviluppo degli studi di musica etnica: uno a Maggio in quei di Firenze, con la riunione del Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari, organizzato dal comitato di *Lares*; l'altro a Roma, in Ottobre con la *Conferenza della Commission Internationale des Arts et Traditions Populaires* a cui afferisce la neo-fondata Commissione Nazionale per le Arti Popolari. Al primo evento prendono parte personalità da tempo interessate alla ricerca sulle culture popolari, quali Arnaldo Bonaventura, musicologo e storico della musica, e Michele Barbi, autore di diversi lavori sulla poesia popolare. Al termine delle rispettive relazioni il primo fa voto affinché in "ogni regione d'Italia fossero fatte, a mezzo fonografo, raccolte dei genuini ed autentici canti del popolo e che la Discoteca Folklorica Musicale, così formata, avesse sede presso il Conservatorio di Firenze"[36]. Barbi, dal canto suo, si appella allo stesso per "una nuova raccolta di canti popolari da farsi senza indugi e in ciascuna regione d'Italia", specificando che "la raccolta delle melodie, sempre unite al testo poetico, fosse eseguita con i mezzi della meccanica applicata"[37]. Nel caso della conferenza della *Commission Internationale* a Roma l'esigenza della raccolta dei canti veniva da una spinta al coordinamento transnazionale dei diversi lavori di ricerca folklorica inaugurato con un primo incontro a Praga nel 1928. A questa seconda edizione nella capitale italiana avrebbero partecipato i delegati di tredici paesi europei nel tentativo di congiungere gli sforzi per "lo studio attento dei metodi di registrazione e di notazione dei suoni, la costituzione di una biblioteca, di

[36] A. Bonaventura, cit. in Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari (a cura di), *Atti del I Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari* (5-9 Maggio, Firenze), Rinascimento del Libro, Firenze 1929, p. 219.

[37] M. Barbi cit. in Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari (a cura di), *op. cit.*, p. 225.

archivi, di schedari informativi e di una raccolta di fonogrammi, oltre al progetto di varie pubblicazioni"[38]. Vi partecipano Fernando Liuzzi, in qualità di rappresentante della Commissione nata sotto l'Ordine Nazionale del Dopolavoro[39], e Carlo Clausetti, compositore e direttore della casa di edizioni musicali Ricordi, che sottolinea la necessità "ora che ne abbiamo i mezzi, di conservare integralmente la sostanza di questi canti […] il modo migliore sarà senza dubbio di raccoglierli dalla diretta voce del popolo e dai suoi ingenui cantori, nei nostri villaggi e nelle nostre campagne, e di fissarli col maggiore scrupolo in dischi grammofonici che dovrebbero formare un discoteca di proprietà statale"[40]. Così raccolto, il materiale inciso avrebbe fornito la base per un'operazione editoriale su larga scala, una sorta di atlante delle musiche regionali italiane che abbia valore di "prova indiscutibile": "a loro volta artisti, esegeti ed editori, su questa sicurissima base, potranno continuare a svolgere la loro concorde attività e diffondere edizioni critiche e divulgative dei canti stessi"[41]. Malgrado l'interessamento di una comunità internazionale che si fa via via più organica, i compiti materiali della raccolta vengono lasciati al comitato nazionale, evidenziandone una volta di più l'arretratezza di mezzi e orizzonti italiani rispetto a quelli degli altri paesi europei.

Sotto spinta governativa il Comitato Nazionale per Tradizioni Popolari e la Commissione delle Arti Popolari si fondono in un unico ente, il Comitato Nazionale

[38] A. Marangoni, *La filosofia della musica di Fernando Liuzzi*, Lulu, Roma 2011, p. 93.

[39] Cfr. F. Liuzzi, *Il canto dei popoli e un istituto internazionale per la musica popolare*, Tipografia Bardi, Roma 1930, p. 10.

[40] C. Clausetti, *Il "canto del popolo" in Italia e l'opera editoriale*, in "Musica d'Oggi", vol. 11, n. 8, 1929, pp. 434-439 (439). Anche qui non si manca di fare appello al carattere "italianissimo" dell'operazione, e alla "giovinezza" che la riscoperta dei canti donerebbe all'Italia.

[41] *Ibidem*.

Italiano delle Arti e delle Tradizioni Popolari che inquadra *Lares* all'interno delle attività di ricerca coordinate direttamente dall'Ordine Nazionale del Dopolavoro. Nel congresso che si terrà a Udine nel 1931, lo sprone a mettersi in pari con il resto del continente arriva da un linguista, Pier Gabriele Goidanich, professore ordinario a Bologna e direttore de *Archivio Glottologico Italiano*. Alla seduta del 7 Settembre egli presenta il progetto di una "fonofilmoteca linguistico-folklorica internazionale", frutto di lunghi anni di peregrinazioni simili a quelle vissute degli scienziati del folklore: Goidanich racconta infatti di aver preso visione dell'archivio viennese prima della guerra, di aver perorato la causa di un'analoga istituzione in Italia presso il Ministero della Pubblica Istruzione e l'Accademia dei Lincei di cui è socio, senza però riuscire a ricevere alcun finanziamento. Questa volta l'invito è rivolto all'Istituto Internazionale Cinematografia Educativa diretto da Luciano De Feo, poiché è nel fonofilm che Goidanich vede (per convenienza o meno) il supporto più adatto a sopperire "l'insufficienza dell'alfabeto", ad effettuare "le registrazioni della voce nella totalità dei suoi elementi: suono, tono, timbro, intensità"[42] e insieme documentare (visivamente) l'atto stesso della fonazione, le fattezze del soggetto e il suo ambiente di provenienza. Quando si tratta di descrivere quali tipologie di espressioni andrebbero incise, però, i propositi scientifici di Goidanich si mostrano pesantemente "viziati" dalla volontà di compiacere il regime – al punto che, accanto a canzoni, gridi, e dialoghi in dialetto, figurano anche "la recitazione in lingua nazionale letteraria di un documento d'importanza storica per ciascuna nazione civile

[42] P.G. Goidanich, *Proposta di una fonofilmoteca internazionale linguistico-folklorica*, in "Lares", vol. 5, n. 3, 1931, pp. 10-15 (12).

[…] fatta dal Capo del Governo"[43] e "esclamazioni di carattere nazionale patriottico"[44].

La relazione si chiude con il solito buon proposito, pronunciato dallo storico delle tradizioni popolari Paolo Toschi che presiede la seduta. Si dà mandato quindi di "pronta attuazione" all'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa e al comitato nazionale per lo studio di un piano di messa in pratica del progetto dopo il via libera dell'ente cinematografico. Lo stesso relatore aveva aperto il suo intervento garantendo ai convenuti di aver avuto già rassicurazione da De Feo in persona: "si aspetta solo la riunione del Comitato Internazionale che avrà luogo in Roma nell'Ottobre [il mese successivo al congresso] e che il comm. De Feo è sicuro accoglierà questa mia proposta"[45]. Il verdetto del Comitato Internazionale lo riferirà Cesare Caravaglios un paio d'anni più tardi: "nonostante i consensi suscitati anche la proposta Goidanich può dirsi oggi morta e sotterrata"[46] scrive in un contributo pubblicato su *Aspetti Letterari* nel 1934, attento però ad attribuire le responsabilità del fallimento al professore di Bologna, reo, a suo dire, di troppe e malriposte ambizioni. Malgrado le prudenze politiche, Caravaglios non rinuncia a evidenziare le mancanze ormai "storiche" dell'Italia per la mancata attuazione di una fonoteca di Stato, contrapponendole un quadro dettagliato delle attività di raccolta che si sono svolte all'estero. A rimarcare l'impressione di un *déjà vù* c'è un ordine del discorso che ricalca fedelmente quello dell'intervento di Baglioni al Primo Congresso di Etnografia del 1911 (intervento che peraltro il folklorista mostra di conoscere, dal momento che lo passa in rassegna così come molti

[43] Ivi, p. 13.
[44] Ivi, p. 14.
[45] Ivi, p. 11.
[46] C. Caravaglios, *Per la fonocineteca di Stato* (1934), in Id., *Saggi di Folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 19-42 (31).

altri dei contributi al dibattito che abbiamo riportato anche qui). Anche la conclusione a cui giunge è pressoché identica: "La rapida scorsa a quanto è stato fatto dalle altre nazioni europee in merito alla raccolta della musica popolare per mezzo del fonografo fa sorgere subito la domanda – E in Italia che cosa si è fatto? – Nulla! Bisogna avere il coraggio di confessarlo"[47].

Nel chiudere così un cerchio di oltre vent'anni di progetti falliti e richieste rimandate al mittente, lo studioso rilancia ancora una volta, appellandosi soprattutto alle potenzialità della Discoteca di Stato che in quel periodo stava finalmente entrando in fase "operativa". Caravaglios sottolinea l'assenza di un direttivo tecnico, che, suggerisce, "dovrebbe a sua volta dividersi in due sottogruppi, quello degli specialisti delle materie trattate dalla Discoteca e quello dei tecnici della registrazione e della ripresa"[48].

> Nei suoi primi tempi, essa dovrebbe possedere un adatto laboratorio per le incisioni e, successivamente, per le riprese; una sala dove dovrebbero essere catalogati i dischi incisi e le pellicole impresse dei quali, nella stessa sala, dovrebbero ancora essere conservati schedari, trascrizioni fonetiche e musicali, versioni in Italiano e traduzioni in lingue estere, ecc.; una biblioteca speciale, riflettente la materia trattata dalla Discoteca, scientificamente organizzata e fornita di cataloghi ragionati, secondo l'indice alfabetico e per materia; ed infine, una sala di audizioni e di visione, ampia sala destinata a raccogliere anche il pubblico che dovrebbe assistere alle audizioni periodiche indette dalla Discoteca allo scopo di divulgare e illustrare il materiale che essa va raccogliendo. La Discoteca dovrebbe consentire, a mezzo di speciali servizi, anche la consultazione del suo materiale e l'acquisto, qualora essi lo desiderassero, a prezzo assai mite, di una copia dei documenti consultati[49].

[47] Ivi, pp. 24-25.
[48] Ivi, p. 35.
[49] Ivi, p. 37.

Nel suo lungo intervento, Caravaglios tratteggia quella che resterà il profilo più completo e consapevole della "fonoteca" che per lungo tempo ha abitato, sotto diverse forme, l'immaginario degli studiosi folkloristici: secondo la sua visione essa svolgerebbe la missione di un moderno archivio, in grado di produrre documenti, regolarne l'accesso e la fruizione. Va ricordato che, nel frattempo (con le modalità che vedremo nella seconda parte di questo volume) Gavino Gabriel era stato nominato direttore alla Discoteca di Stato, alimentando così le speranze della comunità etnografico-folklorica. Nell'Ottobre del 1932 un suo articolo comparso su *L'Italia Letteraria* delinea una politica di archiviazione sostanzialmente improntata al costante allargamento del "patrimonio fonico" nazionale, in linea con il pensiero dei colleghi folkloristi:

> Il fonografo in Italia, e sino a ieri, non godeva di molta stima. Sarebbe stato ridicolo parlare di 'coscienza fonografica' in un paese di artisti nati […], l'aborrimento retorico ostentato dagli intellettuali e sottospecie verso la musica 'meccanica' (dateci l'arte 'pura'…il secreto usignuolo entro le fronde…Una di flauti lenta melodia). […] Quello che importa notare è il valore nuovo assunto, anche dinanzi agli intellettuali più codini della fonografia con i suoi caratteri di efficacia commotiva. […] La registrazione elettromagnetica e fotofonica dei suoni ha dato un'incredibile naturalezza ai timbri più ardui e disparati: così da trarre in inganno gli orecchi più presuntuoso degli esteti 'puri': e ha svegliato l'attenzione seria di tecnici e di artisti, la febbre di industriali e di finanzieri. Lo Stato, che afferma nella Nazione propria e in quella altrui la sua ragion d'essere, vigila e guida questi due mezzi di commozione e cioè di dominio nelle folle: la cinematografia e la fonografia. Quest'ultima è rimasta ultima per il fenomeno curioso di falsa sopravalutazione del mondo visivo sul mondo uditivo: senza pensare che un cieco nato è quasi sempre intelligentissimo perché le esperienze o nozioni del mondo esterno gli vengono, infinite e logiche, dall'orecchio; mentre un sordo nato,

> sia pure con gli occhi di lince, è perlopiù un balordo, perché le esperienze o nozioni del mondo esterno gli vengono, evidentemente, 'limitate' e assurde, dalla vista. […] Quando si dice 'patrimonio fònico di una nazione' si dice l'anima stessa del Popolo e della sua terra. È un patrimonio preciso insieme e infinito: limitato nello spazio, illimitato nel tempo, così come è l'uomo, persona fisica di chiusi confini, persona spirituale di sconfinata attività. Entra perciò nei compiti di una Discoteca di Stato la registrazione della voce del Sovrano e degli altri Uomini Insigni benemeriti della Patria e la fonografia del concordo estivo, nelle vallate settentrionali del Limbara in Sardegna, tra la cavalletta verde, il grillo e il chiurlo; la tesaurizzazione di melopee, monodie e polifonie regionali e la definizione 'critica' delle musiche dotte, concertate, dirette e 'vidimate' dagli autori che fissano tempi e coloriti a scanso di futuri arbitri e di interpretazioni deformatrici; giù giù o su su fino alla raccolta di tutte le caratteristiche sonorità naturali – cascate, echi di valli, murmuri di foreste – a sfondo genètico e cioè a 'giustificazione' di flessioni e cadenze idiomatiche e di peculiari timbri 'suggeriti' alla musicalità dei pastori e degli artigiani da canne e concole e noccioli e lamine vibranti a portata di mano[50].

Lo scritto di Gabriel ha il merito di sintetizzare una serie di motivi che abbiamo visto ricorrere più volte fino a questo momento: dall'avversità contro gli "intellettuali e sottospecie", che ha contraddistinto la battaglia disciplinare dei folkloristi e scienzati della musica naturale invisi agli "esteti puri", alla rivendicazione di una "coscienza fonografica" e della rilevanza culturale della tecnologia, passando per l'adesione alle ragioni nazionaliste, che in questo caso permette al musicologo sardo di far passare canti e dialetti regionali e persino le "cascate, echi di valli e murmuri di foreste" quali patrimonio di un'identità sonora nazionale alla

[50] G. Gabriel, *La discoteca di Stato*, in "L'Italia Letteraria", vol. 5, n. 42, 1932, p. 3.

pari delle voci dei "grandi" della patria. Un censimento fonografico di questa entità avrebbe contribuito a spostare la linea tra natura e cultura, reso possibile leggere e scrivere l'udibile in tutta la sua estensione. In forma più prosaica alcuni dei propositi del neodirettore troveranno la propria espressione ufficiale nella Legge del 18 Gennaio del 1934 (n. 130), che estende la missione dell'Istituto dai fini previsti dal Regio Decreto del 1928 alla registrazione "in matrici, in dischi e con qualsiasi altro mezzo meccanico, tutto quanto nel campo dei suoni interessi la cultura scientifica, artistica e letteraria" con una menzione significativa a "i canti e dialetti di ogni regione d'Italia" e "ciò che possa interessare gli studi di glottologia, di zoologia, di fisiologia, di storia ecc.".

Quel che potrebbe apparire come un "lieto fine" per il nostro *excursus* storico non sarà che una tappa transitoria: almeno per quanto riguarda il campo di studi sul folklore si dovrà attendere la fine della Seconda Guerra Mondiale prima di assistere a una completa istituzionalizzazione della disciplina e dell'apparato tecnologico per la raccolta e la documentazione con la fondazione del Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare dell'Accademia di Santa Cecilia, istituito su iniziativa di Giorgio Nataletti, già attivo durante il periodo tra le due guerre, con l'assistenza dei più giovani Diego Carpitella ed Ernesto Martino. In un certo senso, quanto accade nel nostro periodo di riferimento potrebbe essere considerato alla stregua di un lungo momento preparatorio a una "svolta" decisiva, e per l'istituzionalizzazione dell'etnomusicologia e per i suoi rapporti e gli usi delle tecnologie e dei media di massa. Entro gli estremi cronologici del dibattito sulla fonoteca di Stato si delinea ancora uno scenario "di transizione" che ci impedisce di parlare dell'introduzione del fonografo nell'ambito culturale italiano in termini assoluti o tecno-deterministici. È senz'altro vero che

ciò che andavano cercando folkloristi, al pari di fisiologi, linguisti e altri, era un nuovo sistema di inscrizione, ossia, parafrasando Kittler, una rete di istituzioni e di tecnologie in grado di selezionare, produrre e conservare dati rilevanti. Nel nostro caso però la fonografia rappresenta per tutto il periodo in questione un'entità che si vorrebbe sistemica e infrastrutturale ma che continua a esistere solo in senso discorsivo.

Entro questo scenario sarebbe tanto più azzardato pensare alla transizione dai codici simbolici della pagina notata all'inscrizione analogica inscrizione analogica dell'incisione fonografica come a un passaggio repentino dettato dall'emersione di una nuova tecnologia. Anche nell'ambito degli studi sulla musica etnica che ne avevano sottolineato l'inadeguatezza, la semiografia musicale non viene semplicemente rimpiazzata dai mezzi meccanici ma agisce di concerto con essi. È illuminante in questo senso un passaggio – generalmente poco ricordato dalle storie dell'etnomusicologia – del dibattito al Primo Congresso di Etnografia da cui prende avvio la corsa alla fonoteca: uno dei convenuti, il canonico livornese Francesco Polese, collaboratore di Loria al Museo Etnografico per la raccolta di canti religiosi, interroga Silvestro Baglioni a proposito della sua proposta di istituire un archivio fonografico chiedendogli uno "schiarimento. Il Baglioni ha accennato che l'archivio fonografico si imporrebbe perché è difficile riprodurre sulla carta il suono della voce. Ora, questa difficoltà si può superare col fonografo che non può non riprodurre tali e quali le voci e i suoni?"[51]. Così formulata, la domanda sembra rispondersi da sé: è proprio per la sua capacità di riprodurre le voci "così come sono" che si rende necessario il fonografo. Si tratta, risponde infatti Baglioni, "di fissare il fenome-

[51] F. Polese, cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana* (Roma – 12-24 Ottobre 1911), Grafica Cooperativa, Perugia 1912, p. 36.

no per poterlo analizzare. Nella fonetica sperimentale una delle questioni più agitate è quella di analizzare i diversi suoni che entrano a formare una voce: e col fonografo ci si è riusciti"[52]. L'ecclesiastico però continua a nutrire dei dubbi e torna a rivolgersi a Baglioni più avanti nel corso della discussione per un "ulteriore schiarimento: lo studioso, egli dice, dovrà limitarsi ad analizzare i fenomeni fonetici dei vocalismi, dei gridi popolari ecc.; ma se i risultati dei suoi studi dovranno essere consegnati alla carta o dovranno essere materia di un libro, questi vocalismi dovranno essere riprodotti con tanto di lettere"[53]. A questo punto diviene più chiaro ciò che Polese intende per "riprodurre": una fedele trascrizione su carta, la documentazione scritta dei canti e dei gridi popolari fatta "in guisa da non alterare la fonetica originale"[54]. Nella sua apparente ingenuità, l'obiezione solleva un problema inerente ai compiti che si vogliono ascrivere all'archivio dei suoni. Mentre Baglioni già lo immagina come un istituto che si dedichi anche a uffici secondari, ad esempio quegli "pedagogici e didattici" alla disseminazione dei documenti in sede espositiva, Polese gli ricorda che, anche con un archivio fonografico a fungere da "arca conservatrice", è principalmente sulla carta che dovranno essere riportati i risultati delle ricerche sulla musica naturale. Il fisiologo ammette a questo punto che "quanto alla difficoltà di poter riprodurre con segni grafici i suoni che si analizzano, può essere superata o col metodo grafico matematico, o indicando i numeri delle vibrazioni dei singoli suoni che entrano a formare quella vocale di cui diamo l'analisi matematica. Ma per la riproduzione col nostro linguaggio, la difficoltà è insormontabile"[55]. Il "metodo grafico-matematico" cui si fa cenno qui era

[52] S. Baglioni, cit. in *Ibidem*.
[53] F. Polese, cit. in *Ibidem*.
[54] S. Baglioni, cit. in *Ibidem*.
[55] *Ibidem*.

stato elaborato dallo scienziato in quegli stessi anni in occasione delle ricerche sulla musica naturale condotte tra il 1910 e il 1911 presso il Museo Etnografico di Roma diretto da Luigi Pigorini[56], un metodo di inscrizione notata che costituisce una variante solo parziale rispetto a quello della scala musicale euro-colta. Come avrebbe ammesso in seguito, Baglioni era ben consapevole che una scala che strutturasse ogni suono in

[56] Tra il 1910 e il 1911 Silvestro Baglioni aveva esaminato una serie di strumenti musicali primitivi asiatici e africani con lo scopo di "conoscere i suoni quali furono scelti e fissati dall'uomo". Alla causa aveva prestato dunque alcuni degli strumenti che adoperava nel suo gabinetto di fisica all'Università di Roma e "i risonatori di Edelmann e della serie continua dei toni di Bezold fornita parimenti dall'istituto fisico-meccanico di Edelmann (Monaco di Baviera)", cui aggiunge "il mio orecchio (esercitato musicalmente) sia di quello di un mio assistente, parimenti musicante. Obiettivo dell'esperimento era determinare a quale logica organizzativa rispondessero questi reperti archeologici di una conoscenza musicale primitiva facendoli risuonare di fronte a un diapason e misurandone l'altezza di tono con un cursore disposto sui due rebbi. Per far fronte all'eventualità che le sonorità non coincidessero con la suddivisione in dodici semitoni della scala temperata stabilirà da sé nuovi calcoli intervallari in modo empirico, semplicemente contando i millimetri che separano i semitoni direttamente sul diapason: "se, per es. […] l'unisono di un dato suono era prodotto dal diapason, i cui cursori erano fissati a quattro millimetri al di sopra del grado corrispondente a fa, indicavo il suono scrivendo 'fa – 4', indicando un suono che cala (di 4 mm cioè di quasi metà di un semitono) al di sotto di fa". Questo metodo "da laboratorio" non mancherà di attirare le critiche di Giulio Fara, negli stessi anni al lavoro sulle Launeddas, che rimprovera lo studioso di "feticismo del diapason", ricordandogli che l'acustica non è "arte musicale". S. Baglioni, *Contributo alla conoscenza della musica naturale. Ricerche di analisi acustiche di strumenti di popoli naturali*, in "Atti della Società Romana di Antropologia", vol. 15, n. 3, 1910, pp. 313-360; di Baglioni si veda anche: *Contributo alla conoscenza della musica naturale. II: Strumenti musicali sardi*, in "Atti della Società Romana di Antropologia", vol. 16, n. 1, 1911, pp. 75-84; *Contributo alla conoscenza della musica naturale III. Strumenti musicali di popoli asiatici*, in "Rivista di Antropologia", vol. 16, nn. 2-3, 1911, pp. 11-62; *Contributo alla conoscenza della musica naturale IV. Ulteriori ricerche sulle launeddas*, in "Rivista di Antropologia", vol. 4, n. 16, 1911, pp. 391-409. Per le critiche di Fara si veda Giulio Fara, *Unità di essenza e di forma nella musica primitiva*, cit..

base al numero di vibrazioni, secondo criteri squisitamente fisici, "per l'arte musicale, sarebbe di una estrema difficoltà e inopportunità, condannato senz'altro alla morte, così come capitò al progetto di riforma di Giangiacomo Rousseau"[57]. Malgrado, come si è visto, il fisiologo potesse disporre di un apparecchio fonografico identico a quello in uso dall'archivio di Vienna, le sue incisioni restano dunque confinate al suo studio all'Università di Roma. La registrazione è, e rimarrà per gli anni successivi, un supporto da laboratorio, un sussidio per le attività di raccolta e di sperimentazione più che un formato per la diffusione e la disseminazione dei risultati scientifici: è soprattutto sulla pagina che le evidenze di una musica naturale andavano comunicate e rese leggibili a una comunità accademica che alla scrittura e alla notazione affidava la quasi totalità dei propri scambi. Giunge a proposito in questo caso un'affermazione apparentemente criptica di Sybille Krämer e Host Bredekamp secondo la quale "the media innovations accruing in the wake of changing cultural techniques are located in a reciprocity of print and image, sound and number"[58]. Nella fattispecie, le innovazioni mediali che si succedono per adempiere alla funzione di trascrivere i suoni-in-quanto-tali non seguono una via unica e necessaria, ma affrontano lo stesso problema secondo approcci e logiche differenti, riflettendosi in una gamma di mezzi e tecniche che non è possibile ridurre a un unico "paradigma fonografico". Sono considerazioni che in una certa misura si potrebbero estendere agli esordi di tutta la musicologia comparata alla fine dell'Ottocento[59], ma che valgono a

[57] S. Baglioni, *Udito e Voce*, cit., p. 362.

[58] S. Krämer, H. Bredekamp, *op. cit.*, p. 27.

[59] Prima ancora di quel 1889 in cui l'etnografo statunitense John Walter Fewkes intraprende il primo tentativo di incisione fonografica presso le tribù native americane degli Passamaquoddy e degli Zuni, A. J. Ellis, matematico britannico e studioso di fonetica aveva messo

maggior ragione per un contesto italiano dove la sistematizzazione del quadro tecnologico e metodologico della disciplina latita ancora lungo le prime decadi del ventesimo secolo. Gli "stenti", "le incertezze e le approssimazioni"[60] attraverso le quali gli scienziati della musica naturale portarono avanti il proprio discorso si riflettono anche nella sovrapposizione di diversi media e tecniche per l'inscrizione dei suoni, con i tentativi di fare capo alle insufficienze delle semiografia notata da una parte e alle carenze dei mezzi tecnici dall'altra.

in luce la parzialità del sistema di notazione euro-colto ne *On The Musical Scales of Various Nations*, in "The Journal of the Society of Arts", vol. 35, n. 1688, 27 marzo 1888, pp. 485-527. Nel saggio si riportavano nel dettaglio i metodi empirici usati per rilevare le espressioni musicali in uso presso i popoli greci, arabi, indiani, cinesi e della regione dello Giava, in particolare un sistema per la misurazione centesimale degli intervalli e l'analisi tonometrica. Cfr. J.P.J. Stock, *Alexander John Ellis and His Place in the History of Ethnomusicology*, in "Ethnomusicology", vol. 51, n. 2, 2007, pp. 306-327. Sugli esperimenti con il fonografo condotti in terra americana da J.W. Fewkes si veda: E. Brady, *A Spiral Way: How Phonography Changed Ethnography*, University of Mississipi, Jackson 1999.

[60] D. Carpitella, *Musica e Tradizione Orale*, cit., p. 16.

Note sulla costruzione del documento fonografico

L'insistenza con la quale diversi partecipanti al dibattito sulla fonoteca si riferiscono alla fonografia come a "una fotografia del suono" per sottolineare il contrasto con la fallibilità dell'ascolto diretto e la parzialità della trascrizione notata a mano, può essere interpretata secondo un duplice significato: da un lato si allude alla fotografia secondo il suo valore di evidenza immediatamente leggibile; dall'altro il parallelo è con il principio di "inscrizione automatica" che governa tanto il processo di incisione delle vibrazioni quanto quello dell'impressione della luce su una superficie fotosensibile. Torna utile qui la caratterizzazione fornita da Lorraine Daston e Peter Galison, che nell'emersione di strumenti meccanici per la creazione di immagini nelle pratiche laboratoriali tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo hanno visto il delinearsi di un diverso modo di soppesare il valore dell'oggettività come "virtù epistemica". Pensando soprattutto alla fotografia come medium di documentazione scientifica, gli autori parlano di "oggettività meccanica" per descrivere

> the insistent drive to repress the wilfull intervention of the artist-author, and to put in its stead a set of procedures that would, as it were, move nature to the page through a strict protocol, if not automatically. This

> meant sometimes using an actual machine, sometimes a person's mechanized action, such as tracing […]. 'Let nature speak for itself' became the watchword of the new scientific objectivity[1].

La stessa tensione è ravvisabile nel nascente discorso etnomusicologico, la cui "oggettività" rispetto alla precedente letteratura sulla musica popolare si fonda principalmente sulle tecniche di inscrizione che mette in campo e per le virtù che a queste associa. Dietro i moniti di Fara contro i cambi arbitrari della tonalità del suono etnofonico, e le perplessità che accolgono la proposta del Ministro Credaro di affidare agli studenti del conservatorio la trascrizione dei canti popolari, si aggira lo spettro del dilettantismo artistico che aveva contraddistinto le raccolte per canto e pianoforte, un'eredità tardo-ottocentesca che nel contesto della nuova scienza della musica finisce per essere additata come "pratica antiscientifica". Sintomatiche, in questo, le polemiche contro gli estensori di alcune raccolte edite da Ricordi, rei di rimaneggiare a proprio piacimento i canti popolari in vista dell'esecuzione su palcoscenico secondo un gusto per il folklore tardo-romantico. Ne sono un esempio le opere del compositore lirico Ennio Porrino (che aveva preteso di riprodurre i canti raccolti nelle campagne italiane aggiungendovi "colore" attraverso un'armonizzazione che riflettesse i tratti idillici dal paesaggio da cui era stata colta) [2], le trascrizioni del folklore romano comparse sulla rivista *Musica d'Oggi* a firma di Ezio Carabella, musicista e compositore di operette[3], e la raccolta della compositrice Geni Sadero intitolata a *Le più belle canzoni d'Italia*,

[1] L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, The Mit Press, New York 2010, pp. 120-121.

[2] E. Porrino, *Luci e colori nel canto popolare*, in "La nuova Italia musicale", vol. 5, n. 3, 1932, pp. 16-24 (21).

[3] E. Carabella, *Folklorismo musicale romano. Le grida della Roma sparita*, in "Musica d'Oggi", vol. 18, n. 13, 1931, pp. 107-110.

in cui "ciascuna canzone, attinta alle più pure fonti popolari, è stata dall'autrice genialmente rielaborata per canto e pianoforte"[4]. Questi e altri nomi di trascrittori/compositori, non di rado anche esecutori delle proprie raccolte, verranno messi all'indice ne *Il Folklore musicale in Italia* di Caravaglios, che li rimprovera di "inquinare le acque" della musica naturale spacciando delle reintepretazioni per musiche autentiche e pretendendo per giunta, oltre agli applausi, gli onori della scienza. "Tutto ciò fa vedere assai chiaramente come siano lontane dalle esigenze scientifiche le trascrizioni per canto e pianoforte", scrive Caravaglios: non potrebbe essere più significativa la risposta data da Geni Sadero che, nel tentativo di svincolarsi dalle accuse di scarsa scientificità, ribatteva chiedendo "quale servizio renderebbe il mio scrupolo fotografico all'arte paesana? Quale a quella italiana?"[5].

Tanto lo "scrupolo fotografico" riesce incomprensibile ai compositori che si interessano di canto popolare, tanto il concetto di un raccoglitore che fosse anche "interprete" delle proprie fonti è inconcepibile per gli analisti della musica naturale. È in questa contrapposizione alla trascrizione a orecchio, che la fonografia consolida la propria promessa di strumento di inscrizione "oggettiva" del reale o, in termini baziniani, il mito dell'*acheiropoieta*, l'atto di creazione che esclude l'intervento della mano umana. Il vantaggio consiste proprio nell'inedita possibilità di "far parlare la natura da sé" limitando il più possibile i *bias* legati alla trascrizione da orecchio a spartito, che scontava le limitazioni fisiologiche dell'uno e culturali dell'altro. La presenza

[4] G. Sadero, *Raccolta nazionale delle musiche italiane. Le più belle canzoni d'Italia*, Società Anonima Notari, Milano 1921, quarta di copertina.

[5] Cit. in C. Carvaglios, *Il Folklore Musicale in Italia*, cit., p. 125. Per la reprimenda contro i "trascrittori-interpreti" che abbiamo citato si vedano testo e note alle pp. 123-127.

delle tecnologie del suono rappresenta l'elemento di distinzione più visibile tra chi di musica popolare si occupava in senso scientifico e chi no, una maniera per raccogliere il "suono non-scritto" aggirando quel che Dalston e Galison definiscono il "wilfull intervention of the artist-author"[6]: il medium ideale per ottenere il documento oggettivo è quello in grado di rendere la stessa tecnica culturale dell'inscrizione dei suoni un atto il più possibile libero dalle ipoteche legate agli ordini di semantizzazione del reale pre-esistenti, facendo dell'operazione costitutiva che sottende la creazione del documento scientifico, un "silent process of knowledge"[7].

Eppure, almeno stando a quel che emerge anche dagli ultimi strali del dibattito sulla fonoteca, alla volontà di far "parlare la natura da sé" non corrisponde sempre a un automatismo e tantomeno un processo "silenzioso". Abbiamo già ricordato le limitazioni della fonografia rispetto al sistema mediale in cui si muovevano i folkloristi con il caso di Silvestro Baglioni e il suo modello grafico-matematico. Vediamo ora, all'estremo cronologico opposto del dibattito, alcuni casi in cui i folkloristi devono misurarsi con le specificità dell'inscrizione dei suoni attraverso gli apparecchi fonografici.

Ci troviamo alla metà degli anni Trenta, già a qualche anno di distanza dall'introduzione del processo di incisione elettrica, un cambio di passo salutato in Italia come il felice "matrimonio" fra radiofonia e fonografia. Ad occuparsene in campo folkloristico sarà soprattutto Luigi Colacicchi, un altro esponente della generazione di mezzo, che divide i propri impegni tra l'attività di commentatore musicale e la trascrizione dei canti popolari della Ciociaria. Nelle vesti di critico

[6] L. Daston, P. Galison, *op. cit.*, p. 120.
[7] H. Bredekamp, S. Krämer, *op. cit.*, p. 23.

ne scrive sul settimanale *Nuova Antologia* enfatizzando le differenze rispetto al sistema di incisione acustico:

> Si sa come procedeva tale sistema. Una tromba raccoglieva i suoni, le vibrazioni dei quali andavano ad agitare un diaframma: questo, a sua volta, trasmetteva le oscillazioni ad un ago e l'ago infine, incideva sul disco vergine la curva corrispondente a quelle vibrazioni. Sistema pieno di difetti: fra gli altri, la forte risonanza dell'ambiente costituito dall'interno della tromba che nuoceva alla chiara registrazione dei suo[n]i. L'eccessiva inerzia del diaframma si opponeva inoltre alla totale incisione dei suoni così malamente raccolti dalla tromba, limitando il numero delle ottave registrabili. Da ultimo la rigidezza della membrana era tale che questa non rispondeva che fievolissimamente all'urto delle onde sonore degli armonici (di ampiezza, ossia di intensità minore di quella dei suoni fondamentali) e ciò annullava gli effetti musicali degli armonici stessi, con quell'impoverimento livellamento dei timbri che tutti ricordiamo. Con la registrazione elettrica scomparvero tutti i difetti dell'incisione acustica perché furono aboliti gli strumenti che ne erano la causa: il diaframma e la tromba, che si rimpiazzarono con altri di sensibilità e prontezza enormemente maggiore: il microfono, la valvola termoionica e il cosiddetto pick up. Il microfono che riceve le vibrazioni dei suoni, la valvola termoionica che amplifica la corrente così modulata e il pick-up che la porta ad incidere il disco permettendo oggi nel modo più completo e più chiaro la registrazione di tutte le vibrazioni emesse dalla fonte sonora. Si può affermare che in certi casi la registrazione superi i limiti della comune percettibilità umana dei suoni, con quali sfruttabili conseguenze è facile immaginare[8].

Almeno dal punto di vista del folklorista al lavoro sul campo, le "sfruttabili conseguenze" di un'innovazione che rendeva più capace la ricezione dell'appa-

[8] L. Colacicchi, *Dischi*, in "Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti", vol. 46, n. 1425, 1931, pp. 403-407 (404-405).

recchio fonografico e meno laborioso il suo utilizzo, alimentavano le speranze di un'inscrizione priva degli impedimenti che ancora rendevano incerta la resa con gli strumenti acustici: la promessa di un'"oggettività meccanica" trovava un ulteriore impulso dall'introduzione dell'elettricità, nella rinnovata speranza che il fonografo sentisse più di quanto fosse possibile all'orecchio. Nel Settembre del 1934 Colacicchi partecipa alla terza edizione del Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari organizzato al castello del Buonconsiglio di Trento dall'Ordine Nazionale del Dopolavoro, dove presenta il suo lavoro di raccolta dei canti della Ciociaria[9]. Nella stessa occasione è presente Gavino Gabriel, anche lui reduce dal lavoro sul campo dove, racconta, ha avuto modo di confrontarsi con la fonografia elettrica per l'incisione di alcuni canti polifonici e monodici della Gallura. Anche il ricercatore sardo ammette i "passi giganteschi compiuti dopo la diffusione della valvola termoionica", ma con qualche prudenza in più derivatagli dalla recente esperienza:

> Pur giovandoci dell'assistenza tecnica di un incisore di prim'ordine (purtroppo non italiano, chè in Italia si ignora questa professione) abbiamo dovuto faticare per due giorni a 'spostare' adeguatamente d'innanzi al microfono i cinque cantori, perché le voci conservassero nella riproduzione tutti i loro armonici e i loro timbri particolari, senza interferenze reciproche e senza aloni che ne velassero la posizione, appiattendo i rilievi stereofonici: e con tutto ciò i resultati – pur mirabili nei riguardi della difficoltà grandissima di calibrare, entro una gamma comune alle cinque diversissime voci, le vibrazioni del microfono con quella del vomerino (come

[9] L. Colacicchi, *Canti popolari di Ciociaria*, in *Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari* (Trento, Settembre 1934), Edizioni Ordine Nazionale Dopolavoro, Roma 1936, pp. 289-335.

vorremmo chiamare il pick-up di zaffiro) – con tutto ciò i resultati non sono acusticamente perfetti[10].

A fronte delle concrete difficoltà nel fissare la voce dei cantori, il parallelo con la fotografia assume qui una piega sinistra: nel commentare alcune raccolte straniere che ritiene molto estese ma poco curate, egli le paragona a "dagherrotipie paesane di mezzo secolo fa che, anche alle figure pacate e serene dei nostri nonni davano, con ombre e fiture e sfocamenti, degli aspetti fra l'idiota il criminale"[11]. Le difficoltà si estendono anche all'incisione del parlato, erroneamente ritenuto più facile da immortalare rispetto al canto, specie quando questo attraversa mutamenti di tonalità improvvisi che paragona a "movimenti imprevisti di un soggetto dinanzi a un obiettivo fotografico: donde sfocamenti e deformazione. Osservate le fotografia notturne al lampo di magnesio. Che collezione di spettri! Quale psicologo serio vorrebbe servirsi di quei documenti per le sue osservazioni sull'espressione e sul carattere?"[12] La "fotografia dei suoni", lontana dall'arbitrarietà di una trascrizione a mano su pentagramma, può però portare a deformazioni e sfocamenti capaci di rendere il documento intellegibile o, peggio, fraintendibile. Nell'intervento di Trento Gabriel parla infatti delle incisioni malriuscite come di documenti scientificamente "discutibilissimi", alla base di potenziali errori di interpretazione da parte dello studioso. Se sceglie di affrontare il problema in un'occasione pubblica è proprio per mettere in guardia i propri colleghi dai rischi legati a "certa faciloneria teorica" e "alcuni giocattoli pseudoscientifici, capaci sì di 'incidere' un bel tracciato sinusoidale […] ma incapaci di conservare naturalezza

[10] G. Gabriel, *Laofonografia*, in *Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari*, cit., pp. 347-351 (347).

[11] Ivi, p. 348.

[12] Ivi, p. 349.

di timbri, chiarezza di suoni, esattezza stereofonica"[13]. Le conclusioni cui giunge sono, considerando le premesse da cui si era partiti, sorprendenti:

> Un coro o una semplice voce educati a una qualunque scuola di canto, anche se assassina, riescono più facilmente nella registrazione, poiché le singole note e i diversi intervalli nella frase melodica sono compresi in un registro ben conosciuto di frequenze; e il tecnico incisore (che è sempre un conoscitore raffinato di molti generi musicali) dopo un'audizione può facilmente fissare il gioco del suo vomerino tanto nei riguardi del passo di profondità quanto in quelli del complesso amplificatore. Ma nel canto popolare – nel canto naturale a base di melismi improvvisi e di mutamenti arbitrari circa la tenuta dei suoni e la natura degli intervalli, nel vero e genuino canto popolare, che è sempre una 'invenzione attuale' riesce impossibile al puro tecnico di formarsi un esatto modulo mentale da applicare subito al microfono, all'amplificatore, al vomerino registratore[14].

"Sorprendenti", dicevamo, perché per certi aspetti questo passaggio pare minare alle fondamenta il paradigma kittleriano per il quale "the phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sounds out of noise; it registers acoustic events as such"[15], vale a dire le basi stesse su cui poggia la presunta oggettività dell'inscrizione fonografica. In questo caso particolare, il sistema ricevitore sembra addirittura avere un orecchio di riguardo per le voci "educate" in conservatorio, una sorta di insospettato "senso dell'armonia straussiano" che viene attribuito alla macchina. Ma se proprio i melismi e le improvvisazioni del canto naturale riescono di difficile incisione rispetto a una voce che segua

[13] Ivi, p. 347.
[14] Ivi, p. 348.
[15] F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, cit., p. 23.

i principi regolatori della musica scritta, che ne è del vantaggio dell'affidarsi a un "orecchio meccanico" anziché a quello musicalmente educato? Con grande lucidità di pensiero, Gabriel non pretende di risolvere il dilemma puntando il dito contro le carenze dell'apparecchio in sé ma vede una chiave di volta nello sviluppo nel processo "formativo" che questa richiede. Per questo rimprovera soprattutto la mancanza di un'adeguata opera di educazione, lacuna di cui pecca la stessa Discoteca di Stato della quale è direttore e il cui bilancio annuo, informa i convenuti, è di "45mila lire, oggi ridotto a L. 38.500 per tutto il suo lavoro di raccolta diretta e classificazione"[16]. A fronte di queste scarse risorse, continua l'etnologo, l'Italia deve necessariamente ricorrere alla collaborazione di professionisti stranieri, come l'incisore della Edison Bell che lo aveva accompagnato nella raccolta in Gallura, con la conseguente dipendenza dagli indirizzi di ricerca altrui di cui il relatore si mostra dolorosamente consapevole: "all'Estero dobbiamo domandar tutto: macchine, materiali, tecnici: se vogliamo avere un risultato serio"[17]. L'intervento si chiude con un ennesimo appello, questa volta non per l'istituzione di una fonoteca, che già c'è e già opera in questo senso, ma perché questa si doti di "un'attrezzatura tutta italiana di tale industria, iniziando dalle nostre Scuole la preparazione di tecnici professionisti"[18].

L'indirizzo pedagogico, auspicato per primo da Baglioni nel congresso di Etnografia, costituisce una nuova "promessa mancata": non è un caso che, proprio tornando sul suo intervento del 1934, Gabriel si troverà a ribadire la validità delle sue osservazioni vent'anni più tardi, attribuendo le responsabilità a una scuola

[16] G. Gabriel, *Laofonografia*, cit., p. 349.
[17] *Ibidem*.
[18] *Ibidem*.

"che insiste solo sull'educazione visiva e trascura quella auditiva"[19]. Riscontrare le stesse rivendicazioni per un'adeguata formazione tecnica anche quando ormai l'etnomusicologia si affida perlopiù al nastro magnetico, dà conferma del fatto che le considerazioni espresse nel Terzo Congresso di Arti e Tradizioni Popolari non fossero dovute a una qualche specifica carenza degli specifici macchinari in uso all'epoca, ma piuttosto a umane competenze che dovevano ancora maturare. A prescindere dall'avanzare del "progresso" in ambito tecnologico, ricorderà Gabriel, la fonografia che voglia adempiere "al suo ufficio di documento scientifico e cioè 'oggettivamente' attendibile, ai fini dell'esame critico"[20] esigerà sempre un *lavoro* specializzato da parte di chi vi opera concretamente. All'accreditamento della professionalità dell'incisore si accompagna una mutata percezione dello stesso fonografo, paragonato non più a una "fotografia del suono", bensì a uno strumento da virtuoso, che per essere operativo richiede un'installazione corretta e una manodopera che è una continua "opera di ritocchi […] come chi dicesse di continuamente *accordarli* come si fa con un violino prima della esecuzione"[21].

Insieme alla promessa di un'oggettività meccanica che renda leggibili le note intenzionali come quelle accidentali, la fonografia porta in dote anche un "terzo incomodo", un altro tipo di "suono non voluto" che minaccia l'attendibilità stessa del documento fonografico. Ironicamente, quella cultura epistemica dell'ascolto che con i mezzi meccanici aveva inteso estendere i limiti del regime aurale al suono in-quanto-tale e a tutti i suoni, guardando persino alla voce umana come a "una

[19] G. Gabriel, *La fonografia del Folklore musicale*, in *Atti del VI Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari*, Oshki, Cagliari 1957, pp. 120-122 (121).

[20] *Ibidem*.

[21] G. Gabriel, *Laofonografia*, cit., p. 348.

vibrazione in un'orchestra di vibrazioni"[22], si ritrova a fronteggiare un ulteriore ordine di vibrazioni che mette subito al bando come "estranee" e "parassitarie", quelle che provengono dal fonografo medesimo. È un imprevisto "disturbo sulla linea" tra natura e cultura che possiede un'accezione materiale e una concettuale: si tratta, a un tempo, di un rumore in senso letterale – il rumore della macchina - e di un rumore metaforico, di ostacolo alla realizzazione di un atto comunicativo. Secondo la teoria delle tecniche culturali, "this act of excluding the parasitical third has its analogue in the way structures and entities tend to render invisible the constitutive technical operations they arise from"[23]. Le distorsioni, le imprecisioni, gli "errori di prospettiva" dell'incisione fonografica sono il solo tipo di sonorità che l'etnomusicologo deve mettere a tacere affinché la stessa operazione del documentare resti inudibile a chi consulterà il documento. Da qui emerge l'esigenza di un tecnico adeguatamente formato, capace di prestare orecchio ai canti popolari contemporaneamente nella loro accezione musicale e vibrazionale. Egli non è soltanto colui che pone rimedio agli inconvenienti tecnici: dal profilo che ne delinea Gabriel nel suo intervento, la professione esige una specifica sensibilità e una varietà di competenze, un "saper scrivere" il suono musicale e il suono-in-quanto-tale secondo un principio di compromesso tra i parametri della scala temperata e le nozioni di acustica, non tanto lontano da quello che aveva ispirato il metodo grafico-matematico di Baglioni. Emerge così l'importanza degli aspetti pratici e operativi che si accompagnano al nuovo medium: la

[22] G. Gabriel, *Canti di Sardegna*, *op. cit.*, p. 11.

[23] G. Winthrop Young, *Cultural Techniques: Preliminary Remarks*, in "Culture, Theory, Society", vol. 30, n. 6, 2016, pp. 3-19 (11). Il concetto di rumore parassitario come "ospite sgradito" qui è mutuata da quella proposta da Michel Serres in *Le Parasite*, Grasset, Parigi 1980; e *Genèse*, Grasset, Parigi 1982.

"separation between an implied 'know how' and an explicit 'know that'"[24] che guida l'inscrizione dei suoni con l'aiuto delle tecnologie differisce sostanzialmente da quella del raccoglitore che operava "a orecchio". Essa non consiste più nel sapere a quale punto dello spazio (simbolico) del pentagramma va collocato, per esempio, un vocalizzo o un melisma, ma nello stabilire in quale posizione nello spazio (fisico) conviene porre la fonte rispetto al microfono affinché risulti nell'incisione, o a quale gamma di frequenze preparare il pick-up per non "appiattire" alcuni suoni sullo sfondo.

Nello stesso 1934 anche Cesare Caravaglios fa appello agli uffici formativi della Discoteca di Stato. Nel già ricordato appello pubblicato su *Aspetti Letterari* egli contemplava tra i compiti dell'istituto quello di provvedere alla preparazione di una commissione tecnica che operasse di concerto con quella amministrativa, regolando così lo sviluppo di professionalità che coadiuvassero l'attività del folklorista sul campo, tra le quali quella dei "tecnici del fonografo […] scrupolosamente addestrati ed indirizzati nel lavoro che dovrebbero compiere, lavoro che richiede la maggiore esattezza scientifica"[25]. Onde evitare spiacevoli sorprese come quelle in cui si era imbattuto Gabriel durante la sua escursione in Gallura, la Discoteca avrebbe poi dovuto provvedere all'acquisizione di una strumentazione *ad hoc* per la raccolta delle voci e per la consultazione dei fonogrammi, seguendo l'esempio di enti omologhi stranieri come il *Lautarchiv* di Berlino dove il fonetista tedesco Wilhelm Doegen stava completando una classificazione delle voci umane per la costruzione di diversi tipi di diaframma da applicare alla registrazione, o alla Biblioteca di Birmingham che

[24] H. Bredekamp, S. Krämer, *op. cit.*, p. 11.
[25] C. Caravaglios, *Per la fonocineteca di Stato*, *op. cit.*, p. 36.

aveva istituito norme particolari sull'uso degli aghi e il numero di volte in cui un disco poteva essere utilizzato prima del deterioramento[26]. Tra le buone pratiche mutuabili dall'estero c'è anche una collaborazione consolidata fra istituzioni pubbliche e case di produzione commerciali, come quella che Doegen intrattiene con l'etichetta discografica Odeon, sussidiaria berlinese della International Machine Company e fabbricatrice dei diaframmi e di sistemi di incisione su richiesta. A questo modello collaborativo fra istituzioni pubbliche e private si rifà lo studioso partenopeo, in contatto "con una Casa Grammofonica di Napoli, che ci è stata utilissima per la raccolta dei gridi dei venditori napoletani"[27]. Nella sua ampia produzione scritta sul tema, Caravaglios si sofferma più volte sull'esigenza di un adeguato metodo di trascrizione:

> tra le maggiori preoccupazioni che hanno afflitto in questi ultimi tempi i folkloristi vi è stata proprio quella della trascrizione musicale dei componimenti popolari (danze, gridi, ecc.) perché mentre i linguisti, con l'introduzione di segni diacritici, hanno risolto il problema della notazione dei suoni non contenuti nella grafia in uso,

[26] Ivi, p. 37-38. L'operato del fonetista tedesco Wilhelm Doegen è un punto di riferimento costante per i pionieri dell'etnomusicologia italiana alla ricerca di una propria fonoteca, citato anche da Gabriel in apertura del suo intervento al Congresso del 1934. Il fondatore della *Lautabteilung Preussische Staatsbibliothek* era noto soprattutto per le rilevazioni fatte sui prigionieri di guerra durante il loro soggiorno forzato in Germania. Per la presenza di fonogrammi incisi da prigionieri italiani nelle collezioni di Doegen si veda: I. Macchiarella, E. Tamburini, *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*, Nota, Udine 2018.

[27] C. Caravaglios, *I canti delle trincee*, cit., p. 100. Pur nell'ampia disponibilità di 78 giri del periodo che riprendevano il repertorio canoro ispirato alla Grande Guerra, non si è trovata notizia di una raccolta pubblicata che riporti il nome e la curatela di Caravaglios. La storica Anita Pesce ipotizza che si stesse muovendo verso una modalità di raccolta che prevedeva l'esibizione del cantatore o suonatore indigeno direttamente nello studio della casa discografica. Cfr. A. Pesce, *op. cit.*, p. 132.

> i musicologi rimangono a dibattersi con le ben più aspre difficoltà che rendono difficile, se non impossibile, la esatta trascrizione delle melodie create dal popolo. […] nel 1930, al Congresso Internazionale delle Arti Popolari tenutosi in Anversa, Liegi e Bruxelles, tra il settembre e l'ottobre di quell'anno io ebbi l'onore di proporre (e l'assemblea accettò pienamente) il metodo più rispondente, dal punto di vista scientifico, alla trascrizione dei canti, delle danze, dei gridi popolari. Io proposi allora, infatti, di raccogliere le espressioni musicali del popolo incidendole su dischi grammofonici, usufruendo direttamente della voce del cantatore o del gridatore. Ad incisione ottenuta proposi ancora di passare alla trascrizione del componimento, usufruendo del disco inciso. Col mio metodo, una volta inciso il disco, il problema è risolto ed il trascrittore potrà riudire la melodia anche cento volte perché il disco gliela ridarà fedelmente espressa, e sempre alla stessa maniera, tutte le volte che lo vorrà[28].

L'esigenza di quello che l'etnografo chiama "sistema fonografico" nasce dalla volontà di emanciparsi dalle ipoteche culturali legate alla scala a dodici semitoni e da un'altra deficienza della trascrizione ad orecchio, ovvero "le limitate possibilità della nostra memoria musicale, le quali aggiunte alla scarsa velocità che si ha nello scrivere le note fanno ancora più difficoltoso seguire il cantatore o il suonatore". Malgrado la destinazione ultima resti lo spartito, egli si dice consapevole che i segni di notazione da soli sono insufficienti a

[28] C. Caravaglios, *Il contenuto poetico ed il contenuto musicale dei gridi dei venditori ambulanti*, in "Rivista musicale italiana", vol. 40, nn. 5-6, 1936, pp. 417-431; vol. 42, n. 2, 1938, pp. 149-161, ripubblicato in Id., *Saggi di folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 70-101 (96). La proposta avanzata al Congresso Internazionale del 1930 prevede in realtà anche una "riforma" del sistema notazionale per calcoli intervallari, non diversa da quella già avanzata da Baglioni. C. Caravaglios, *Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie*, in *Atti del Secondo Congresso di studi coloniali* (Napoli, 1-5 Ottobre 1934), Tip. Giuntina di Leo S. Olschki, Firenze 1934, pp. 113-129, ripubblicato in Id., *Saggi di Folklore*, cit., pp. 159-206 (205).

garantire una fedele grafia dei suoni che "non si potrà prescindere, nello stabilire il valore delle note, dagli strumenti scientifici. L'orecchio, anche abituato alle valutazioni, anche raffinato, non può essere sostituito agli strumenti di precisione". L'allusione è all'incisione sonora o almeno a un uso "tecnicamente consapevole" di quest'ultima. Il "sistema fonografico" sposta il compito della traduzione in note a un momento successivo e più "controllato" rispetto alla raccolta sul campo.

Ciò che il folklorista non dice è che il sistema che propone alla comunità scientifica europea come una propria invenzione è in uso fin dagli albori della musicologia comparata, tanto che se ne parla già negli scritti di tardo Ottocento firmati da Benjamin Ives Gilmann e, per restare in Europa, in quelli leggermente posteriori di Erich von Hornbostel[29]. Ma a chi effettivamente appartenga il primato dell'aver applicato il "sistema fonografico" è questione che in questa sede ha poca importanza: il fatto stesso che esso si fosse imposto nella ricerca etnografica ad anni e continenti di distanza ci informa che una certa pratica nel maneggiare l'apparecchio rientrasse nelle abilità che competono anche all'"etnografo da poltrona" – come venne ribattezzato Hornbostel per essersi fatto foriero delle possibilità portate dal nuovo medium. Nella fattispecie, le considerazioni di Caravaglios chiariscono la posizione del fonogramma rispetto alle pratiche dell'analisi etnomusicologica: almeno a questo stadio, il disco di cera o il cilindro non rappresentano la destinazione ultima del processo di documentazione, ma piuttosto un'"oggetto di lavoro" a uso e consumo dello studioso. Ferma restando l'esigenza di operare sul campo, espressa in più occasioni dagli inviti del

[29] B.I. Gilman, *On Zuni Melodies*, in "Journal of American Ethnology and Archaeology", vol. 1, n. 1, 1899, pp. 65-108; E. von Hornbostel, *African Negro Music*, in "Africa: Journal of the International African Institute", vol. I, n. 1, 1928, pp. 30-62.

medesimo folklorista, l'analisi e la comparazione dei risultati delle ricerche presupponeva una seconda fase di analisi "a tavolino" che avrebbe tratto grande giovamento dall'avere le registrazioni a portata di mano per una seconda verifica. La possibilità di consultarle a più riprese, tornando sulla medesima frase melodica, la medesima parola, la medesima nota è un vantaggio che il musicologo deve interamente alla velocità variabile del grammofono e, in definitiva, alle peculiarità della fonografia: l'ascolto ripetuto che Caravaglios trasforma in strumento analitico è infatti una prerogativa dei media tecnologici che, Kittler per primo e i teorici delle tecniche culturali a seguire, hanno chiamato "manipolazione degli assi temporali"[30]. A differenza della pagina notata, dove la dimensione temporale che attiene alla composizione musicale viene prescritta, tramandata ed eventualmente modificata attraverso codici simbolici, il fonografo di Edison e le tecnologie che gli succedono rendono il suono, nella sua unicità e contingenza di fenomeno fisico, qualcosa di reversibile, manipolabile. Il sistema fonografico permette quindi di condurre l'ascolto per ripetizioni, organizzando la lettura dell'udibile per unità temporali minime che sfuggono sia alla percezione del nudo orecchio, sia alle gabbie della notazione su scala temperata. Come scrive Krämer "*in media technologies, time itself becomes one of several variables that could be manipulated*"[31]: nel momento stesso in cui lo emancipa dalle contingenze e dalle variabili a cui sarebbe stato soggetto dovendo trascrivere sul campo, il sistema fonografico riserva all'etnografo del documento orale un margine di inter-

[30] Cfr F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, cit., pp. 35-38; G. Winthrop Young, F. Kittler, *Real Time Analysis, Time Axis Manipulation*, in "Cultural Politics", vol. 13, n. 1, pp. 1-18.

[31] S. Krämer, *The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation. On Friedrich Kittler's Conception of Media*, in "Theory, Culture & Society", vol. 13, nn. 7-8, 2006, pp. 93-109 (96, corsivo nell'originale).

vento che restava sconosciuto ai suoi predecessori che si trovavano al lavoro con sole carta e penna. Manipolando il fonogramma egli può infatti "far ripetere" al cantore lo stesso canto e al suonatore la stessa melodia per un numero virtualmente illimitato di volte, senza curarsi di eventuali ritrosie o di improvvide variazioni da parte della "fonte viva".

Viste entro questo quadro, la pratiche di inscrizione e audizione contribuiscono a ridimensionare il mito di automatismo meccanico che si celava dietro la formula di una "fotografia del suono". Per certi aspetti, il problema con cui si confrontano Gabriel e Caravaglios sta nel fatto che nemmeno attraverso il fonografo il suono "si scrive da sé": alla prova pratica, il ricorso ai mezzi meccanici richiede effettivamente un intervento della mano umana che poggia su differenti tipi di conoscenza teorica e di pratica operativa, un "saper scrivere e leggere l'udibile" a più livelli che va di pari passo con la capacità di mettere mano all'apparato e al supporto fonografico. Più che eliminare la soggettività della trascrizione a orecchio, la tecnica culturale dell'inscrizione meccanica la modula creando nuove competenze mediali, che, in questo caso, si identificano in due professionalità distinte ai lati opposti del processo di incisione, quello dell'incisione/raccolta e quello dell'audizione/trascrizione su pentagramma. Una divisione dei compiti sancita anche dalla comunicazione di Fernando Liuzzi, che in qualità di rappresentante della commissione tecnica del Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari presenta al Congresso di Trento una proposta di scheda per la raccolta dei canti popolari; accanto alle informazioni su data e luogo della rilevazione, sul carattere del componimento raccolto e sui dati anagrafici della fonte, egli annuncia l'introduzione di una sezione che renda conto dei ruoli: "Così, pure nel caso della registrazione con mezzi meccanici, si procurerà che venga distinto il nome del raccoglitore

da quello del trascrittore, ciò da colui che traduce in note sul pentagramma il canto o suono impresso nel disco o nella pellicola"[32]. Al centro della strutturazione di un *modus operandi* che, proprio per la sua articolazione metodica, si distingue dalla fallibilità della transizione solo "a nudo orecchio" si trova non tanto la presunta oggettività dei mezzi impiegati ma anche una sorta di "soggettività meccanica". Così come il tecnico incisore deve non solo conoscere le proprietà fisiche e meccaniche dell'apparecchio in uso ma anche le particolarità del canto naturale per poterlo fissare in maniera adeguata, anche il trascrittore dovrà saper regolare la velocità del grammofono per trarre vantaggio dalle possibilità insite nel particolare modalità di lettura del fonogramma. Come nota Brian Hochmann, l'introduzione dell'apparato tecnologico negli studi sulla musica etnica non si risolse soltanto nella "meccanizzazione" del processo di raccolta ma anche nello sviluppo una "mechanical technique" per l'analisi del suono inscritto, una modalità d'ascolto propriamente fonografica[33].

Fondamentale nel delineare il *scientific self* dell'etnomusicologo l'incontro/scontro tra "suono naturale" e "ascolto moderno" non si impone senza dare adito a nuove esclusioni, *bias* e contraddizioni che interessano l'intero processo di costruzione del sapere. Il ricorso alla meccanica, che avrebbe dovuto rendere l'inscrizione dei suoni un atto libero da ordini di semantizzazione del reale e quindi "culturalmente neutro", porta, insieme alle pretese di oggettivazione, anche a un *oggettificazione* di quell'universo udibile che qui corrisponde alle voci che popolano le culture orali. Portiamo ancora ad

[32] F. Liuzzi, *Della raccolta dei canti popolari a cura della commissione tecnica del C.n.i.a.p.*, in *Atti del III Congresso di Arti e Tradizioni Popolari*, *op. cit.*, pp. 111-167 (112).

[33] B. Hochmann, *Savage Preservation. The Ehnographic Origins of Modern Media Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014, p. 104.

esempio le testimonianze di Gavino Gabriel e di Cesare Caravaglios: il primo, ricordando la sua esperienza con la fonografia elettrica ammetterà di aver risolto il problema delle voci che "non si incidevano da sé" privilegiando quelle che meglio si imprimevano nel disco. "Come l'obiettivo fotografico dimostra maggiore 'simpatia' per certe figure che perciò si dicono fotogèniche, così il microfono dà maggior rilievo a certi timbri che perciò si dicono fonogenici. La scelta di voci fonogeniche è indispensabile nella registrazione fonografica di dialetti e specialmente di canti popolari"[34]. A guidare Gabriel nell'attività di raccolta delle voci, esiste quindi, oltre alla capacità di distinguere i canti "genuini" o di riconoscere i tratti etnici del parlato, una sensibilità "tecnologica" tesa a individuare la vocalità che potrebbe incontrare i favori della macchina. Paradossalmente, nel momento stesso in cui rivolge le proprie critiche a cinematografia e radiofonia, che abituerebbero l'orecchio a suoni "mostruosi" a discapito degli sviluppi della "seria fonografia", egli chiama in causa la nozione di "fonogenia", che negli anni Trenta era divenuto ricorrente proprio tra gli addetti ai lavori del cinema sonoro e radio, oltre che nell'industria discografica. Come nei teatri di posa e negli studi radiofonici, nei congressi folkloristici ci si rende conto che non tutte le voci sono registrabili e che persino il microfono ha le proprie preferenze: insieme alla formazione dei tecnici, per mettere la macchina in condizioni di funzionare, è necessaria l'adeguata "preparazione dei locali (che devono rispondere a particolari esigenze acustiche)"[35]. La salvaguardia delle musiche e dei canti naturali viene al prezzo di una soglia tecnologica, quell'"arte di farsi obbedire dalle onde sonore" che la radiofonia dell'epoca riconosceva come un tratto "indispensabile per l'uomo

[34] G. Gabriel, *La fonografia del Folklore Musicale*, cit., p. 121.
[35] G. Gabriel, *Laofonografia*, cit., p. 148.

moderno"[36] e che qui viene estesa anche agli esponenti di culture pre-moderne. Il loro ingresso nell'archivio delle voci e del patrimonio sonoro nazionale vagheggiato dai folkloristi dipende anche dal filtro imposto dall'orecchio meccanico.

All'altro capo della trafila documentativa, anche l'ascolto analitico del fonogramma è lungi dal rappresentare un atto "culturalmente innocente". Prendiamo il caso di Caravaglios e del sistema fonografico da lui proposto per trascrivere i canti e i gridi del mercato di Napoli. Il vantaggio fondamentale di questo sistema, la manipolazione degli assi temporali, viene reso dall'etnografo napoletano con parole che, a una lettura più attenta, possono suonare brutalmente chiare. "Il disco inciso infatti, eliminando il cantatore o il suonatore, riproduce la melodia da trascrivere un numero infinito di volte e, quel che più importa, la riproduce sempre alla stessa maniera il che agevola, e di molto, la trascrizione del documento che si vuol fissare sul pentagramma"[37]. Anche senza prendere alla lettera quell'"eliminazione" ai danni del cantatore, che più che alla persona fisica, sembra rivolta alle difficili circostanze di raccolta e alla variabilità dei suoi registri vocali, non si può però non pensare che a facilitare il compito di una trascrizione "oggettiva" contribuisse in maniera significativa la fissazione di quest'ultima nei limiti di un supporto fisico. Ciò che Caravaglios vede come insostituibile vantaggio della lettura tramite il grammofono è il poter disporre a proprio piacimento del tempo dei venditori e dei cantatori che aveva registrato.

In una critica post-modernista alla sua disciplina d'appartenenza, Johannes Fabian ha parlato di "temporal devices" per indicare gli artifici retorici che l'an-

[36] Galar, *La Radio nel mondo. Impressioni di un pescatore d'onde*, in "Radiocorriere", vol. 11, n. 10, 1934, p. 27.

[37] C. Caravaglios, *Il Folklore musicale in Italia*, cit., p. 166.

tropologo usa per relegare le popolazioni che osserva a un'altra zona temporale: il tempo effettivamente condiviso del *fieldwork*, dove di fatto l'osservatore deve instaurare un dialogo con i soggetti dello studio presenti di fronte a sé, differisce profondamente da quello impiegato per redigere il testo, dove l'uno parlerà degli altri "in assenza" di essi come del'oggetto delle sue osservazioni. In questo uso del tempo, definito "schizogenico", la distanza analitica che contribuisce a creare la soggettività dell'osservatore nel momento in cui scrive corrisponde alla distanza temporale dagli osservati; dopo essere stati interlocutori e aver condiviso con lui il presente del lavoro sul campo, essi divengono, al momento della scrittura, figure di un altro tempo, al centro di un discorso che li oggettifica in quanto li esclude da un "dialogo" che si svolge invece fra l'enunciatore e il destinatario del testo antropologico, fra scrittore e lettore[38]. Se partiamo dall'assunto che l'uso della fonografia è la tecnica di inscrizione dell'udibile attraverso il quale la scienza della "musica naturale" ha potuto mettersi al pari con le discipline sorelle allora il modo in cui essa "costruisce il proprio oggetto", per parafrasare Fabian, va cercato non tanto nel "testo" sonoro in sé ma nelle pratiche operative per mezzo delle quali si inscrive e si legge l'udibile. Detta altrimenti, con l'introduzione del fonografo la condizione allocronica dell'etnografo musicale rispetto alle sue "fonti vive" si concretizza nel modo in cui egli lavora con il fonogramma: il suo essere ascoltatore tecnologicamente equipaggiato gli consente di strappare il canto, il grido o qualsiasi altra espressione aurale dal "qui e ora" della cultura orale e di farne un *oggetto* di studio. Come abbiamo detto, l'incisione svolge per

[38] J. Fabian, *Time and the Other. How Anthopology Makes Its Object* (1983), Columbia University Press, New York 2014, pp. 21-25, 74-80.

l'etnomusicologo una funzione da "working object" ovvero, secondo la definizione di Daston e Galison, "any manageable, communal representatives of the sector of nature under investigation. No science can do without such standardised objects for unrefined natural objects are too quirkly particular to cooperate in generalisations and comparisons"[39].

L'esigenza di lavorare su "rappresentazioni standardizzate del suono naturale" per l'analisi e la comparazione di melodie, di canti e di gridi, è ciò che rende l'archivio delle voci uno strumento fondamentale per lo sviluppo degli studi folklorici. Una volta inscritta su fonogramma – con le difficoltà e le specifiche cui abbiamo fatto cenno sopra – la natura effimera e di "invenzione attuale" che caratterizza ogni espressione sonora diviene a tutti gli effetti un testo "fermo", alla stregua di una pagina scritta consultabile a posteriori: in questo modo una "fonte viva" può essere interrogata nello stesso modo in cui si scorre un documento. L'incisione fonografica è, letteralmente, il "temporal device" con il quale l'etnografo della cultura orale può scrivere la propria storia: l'uso schizogenico del tempo che l'antropologo impiega nel costruire il proprio testo si trova cristallizzato nelle proprietà *schizofoniche* dei media sonori, e in particolare nella capacità della fonografia di rimuovere suoni e voci dal loro contesto "originario" rendendoli ascoltabili in ogni momento successivo. Quando sostituisce all'ascolto diretto e irripetibile del cantatore nell'attimo della raccolta quello mediato e ripetibile dell'evento inscritto nel fonogramma, Caravaglios sta chiedendo al disco di intonare la melodia con una precisione e un dettaglio meccanici che al referente non sarebbero stati possibili, sostituendo quindi l'incisione al *performer* in carne ed ossa.

[39] L. Dalston, P. Galison, *op. cit.*, p. 82.

Nell'asserire che "the mode of storing, reproducing and disseminating knowledge in print […] prejudge the What and How of large portions of ethnography"[40] Fabian paventava il rischio che il mezzo della scrittura favorisse uno scambio fra rappresentazioni costruite secondo i criteri dell'etnografia e i loro referenti nella realtà indagata: l'"oggettificazione" dell'altro permette una distanza analitica che è anche una relazione gerarchica tra soggetto e oggetto dell'osservazione. Con le dovute proporzioni, la stessa considerazione si potrebbe estendere al disco fonografico che funge da "imbuto" per la selezione dei soggetti da inscrivere e rende la sua prestazione meccanicamente ripetibile e manipolabile ai fini dell'analisi. L'inscrizione fonografica è funzionale a "fissare" il tempo non lineare dell'oralità e quindi a "storicizzarlo", facilitando così la possibilità da parte dello studioso di operare sul documento sonoro in fonoteca come un reperto che sia sopravvissuto al tempo che sta studiando.

Solo accettando le limitazioni e le distorsioni che questa comporta la ricerca sulle culture orali può guadagnare la propria "aura of scientific rigor and trustowrthiness that previously was reserved to well-documented histories of the recent past"[41], risolvendo così finalmente il paradosso che tormentava Giulio Fara nei primi anni Venti, quando se la prendeva con gli "storici beoti" che pretendevano di visionare le prove scritte sull'evoluzione della musica naturale. Blindato all'interno di quest'aura di solidità metodologica esiste, però, un momento operativo che corrisponde precisamente al modo in cui le tecniche culturali articolano la realtà che l'etnografia osserverà, ascolterà e riporterà. Laddove ai primi incontri di una disciplina nel pieno del suo farsi le problematiche e le distorsioni

[40] J. Fabian, *op. cit.*, p. 116.
[41] Ivi., p. 22.

portate dai nuovi mezzi sono ancora occasionalmente oggetto di pubblica discussione, la stabilizzazione e la normalizzazione del loro impiego nelle pratiche di ricerca ne avrebbe fatto un "punto cieco" o, per meglio dire, "sordo" nella creazione della nostra conoscenza delle culture altre.

Seconda sezione

Auto(fono)grafie

L'altra discoteca. Rodolfo De Angelis e *La Parola dei Grandi*

Negli stessi anni in cui antropologi, etnografi e linguisti dibattevano della necessità di preservare il patrimonio fonico delle popolazioni illetterate, un altro censimento delle voci andava formandosi sotto i primi insediamenti dell'industria discografica transnazionale. In Italia gli uffici della Gramophone Ltd – la compagnia britannica detentrice del brevetto di Emil Berliner e di quello aggiornato dell'"improved gramophone" di Eldridge Johnson – erano stati attivi fin dagli albori del secolo, attingendo perlopiù dal repertorio operistico e arruolando gli interpreti del Teatro La Scala di Milano. A gestire gli affari italiani fu dapprima Alfred Michaelis, *recording expert* incaricato dalla casa madre di organizzare una programmazione di sessioni di incisione e di promuovere gli articoli in catalogo presso i rivenditori locali[1]. Complice anche il successo mondiale ottenuto dai dischi di Enrico Caruso (che fu immortalato per la prima volta da Fred Gaisberg in una camera del Grand

[1] Cfr. A. Kelly, *His Master's Voice/La Voce del Padrone. The Italian catalogue: a complete numerical catalogue of italian gramophone recordings made from 1898 to 1929 in Italy and elsewhere*, Greenwood Press, Londra-New York 1988; G. Jones, *The Gramophone Company. An Anglo-American Multinational 1898-1931*, in "Business History Review", vol. 39, n. 59, 1985, pp. 77-100.

Hotel di Milano nel 1902), Michaelis sceglierà di abbandonare la Gramophone per dare vita a una nuova realtà produttiva specializzata proprio nella lirica, la Società Italiana di Fonotipia, a cui avrebbero aderito, in qualità di finanziatori e soci con capacità decisionali (o "accomandanti", da formula contrattuale) il barone Frederic d'Erlànger e il compositore Umberto Giordano. Il marchio rappresenta il tentativo di battere un terreno che si stava rivelando incredibilmente lucroso, creando un'offerta di alto lignaggio tecnico e artistico – caratteristica che verrà mantenuta malgrado i diversi passaggi di proprietà, fino all'acquisizione definitiva da parte della Odeon, avvenuta nel 1925[2]. Da parte sua la Gramophone non darà sostituzione stabile agli uffici italiani prima del 1911, anno in cui la compagnia inglese si lega alla Società Nazionale del Grammofono di Alfredo e Duilio Bossi[3].

Il percorso del cantante, attore e autore Rodolfo Tonino (in arte De Angelis) incontrerà entrambi i marchi. Il suo passaggio negli studi di incisione arriverà a coronamento di un eclettico percorso professionale snodatosi attraverso ambienti e circostanze differenti, dai circoli dell'avanguardia futurista (l'amicizia con Marinetti, consolidatasi con le partecipazioni agli allestimenti del "teatro a sopresa" e alle sintesi teatrali)[4]

[2] Cfr. J.R. Bennett, *Introduction*, in Id., *Fonotipia. A Golden Treasury*, The Record Collector Shop, Londra 1953, pp. ix-x; M. Lopez, *Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia. Trimestrale di cultura delle biblioteche e delle istituzioni culturali", vol. I, n. 4, 2014, pp. 178-190.

[3] Cfr. D. Forgacs, S. Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2007, p. 179. In seguito alla fusione tra Gramophone e Columbia, avvenuta nel 1931, la Società Nazionale del Grammofono unirà le proprie forze alla Marconiphone, produttrice di apparecchi radiofonici, prendendo a denominazione ufficiale la sigla VGC e divenendo, di fatto, monopolista delle maggiori uscite internazionali.

[4] R. De Angelis, *Noi futuristi*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1958.

al mondo dell'avanspettacolo nei *cafè chantant*[5]. Nella primavera 1924 De Angelis aveva convinto i gerenti della Grammofono ad immortalare su disco gli esperimenti futuristi: egli stesso figura come interprete in un brano "parlato" con accompagnamento di viola e pianoforte, *Brano del manifesto per il teatro di varietà futurista* che finirà poi a fare da seconda facciata a *Quattro piani di sensualità in uno stabilimento dei bagni*, altra breve declamazione da Marinetti in persona (Grammofono, Aprile-Maggio 1924)[6]. Un ingresso, quello degli esegeti del rumore e della "parola elettrica" negli studi discografici, che si rivelerà assai meno fragoroso del previsto, sia a livello di vendite sia in termini meramente acustici. Lo stesso De Angelis, avendo fatto da tramite, non mancherà di notare l'ironia della sorte molti anni dopo, in uno dei diversi articoli "memorialistici" che portano la sua firma.

> Quando il macchinario per le incisioni fonografiche era ancora quello del tempo della "matchiche"[7] noi futuristi ci preoccupammo di far incidere presso "La voce del padrone" una dizione di Marinetti ("Il bombardamento di Adrianopoli") e, in un disco, gli "Intonarumori" di Russolo. Dopo non pochi tentennamenti la Casa fono-

[5] R. De Angelis, *Caffè concerto. Memorie d'un canzonettista*, S.a.c.s.e, Milano 1940; R. De Angelis, *Storia del Cafè Chantant*, Il Balcone, Milano 1941.

[6] L'incisione segue di un mese un'altra doppia facciata accreditata al solo Marinetti con due "declamazioni dell'autore": *Il bombardamento di Adrianopoli; La definizione di futurismo* (Grammofono, Aprile 1924). Per una rendicontazione più ampia della documentazione fonografica relativa ai futuristi si veda: D. Lombardi, *Il suono veloce: futurismo e futurismi in musica*, Ricordi, Lucca 1996.

[7] Popolare brano ispirato al tango brasiliano intonato da Felix Mayòl nel 1905 e riproposto in più versioni dalla stessa Gramophone lungo i primi decenni del Novecento. Altrove De Angelis specifica che, pur da brano "leggero", la *Matchiche* "era eseguita con striduli acuti dalle primedonne dell'opera" allo scopo di rendersi udibile al fonografo (R. De Angelis, *La voce di Caruso lo fece nobile*, in "Corriere d'Informazione", 19-20 Marzo 1927).

> grafica si disse disposta. Il direttore artistico, il maestro Sabajno, alla parola "Intonarumori" sudò freddo. Come avrebbe fatto in una piccola sala (quella delle incisioni) a contenere le sonorità (immaginava) di così fragorosi strumenti? Poi s'avvide, alle prove, che quegli strumenti non producevano rumori ma addirittura bisbigli, e fu costretto a far smontare tutte le attrezzature predisposte, tendoni, coperte imbottite, alle porte, alle finestre, tappeti sull'impianto, che avrebbero dovuto attutire ogni eccessiva sonorità. Del disco degli Intonarumori, messo in vendita intorno al 1927, se ne vendettero tre copie. E chissà se ancora ce n'è qualcuno a far da documento[8].

Fortunatamente per lui, le sue sorti discografiche non dipendevano soltanto dalle nobili ma poco remunerative frequentazioni con le avanguardie. Maggiore riscontro di pubblico trova infatti il traghettamento dei numeri d'avanspettacolo dal palco dei caffè-concerto al disco, com'era stato del resto per molti dei primi *performer* arruolati della prima industria discografica, compresi quegli attori estranei al mondo della lirica che si cimentavano nella realizzazione di registrazioni "parlate" – come l'interprete commenterà in seguito "credo che non ci sia stato attor comico di qualche pregio, a quell'epoca, che non abbia prestato al fonografo i propri mezzi"[9]. Da par suo, seppure avrà da lamentarsi che, rispetto ai divi della lirica, "i cantanti di canzonette a quei tempi non godevano della benché minima considerazione, sembrava non avessero voci adatte per il fonografo"[10], è proprio alle cosiddette canzonette che deve la sua popolarità. Il *palma-res* di De Angelis antecedente al 1924 vede il suo episodio forse più rappresentativo in un 78 giri inciso per la Società Italiana di Fonotipia datato 1922 intito-

[8] R. De Angelis, *La musica dei rumori 50 anni fa e oggi*, in "Corriere d'Informazione", 4-5 Luglio 1960. Il maestro citato nel testo è il direttore d'orchestra Carlo Sabajno, alla direzione artistica della Grammofono fino al 1932.

[9] R. De Angelis, *La voce di Caruso lo fece nobile*, cit.

[10] *Ibidem.*

lato *Omaggio a S.E. Mussolini: ancora foxtrot*. Nei suoi versi il Duce funge da direttore di un'orchestra di foxtrot, in un tributo all'efficienza dell'italianissimo regime che scimmiotta paradossalmente le ritmiche delle sale da ballo americane[11].

Anche al di fuori della carriera di autore e interprete musicale, De Angelis continuerà a rivolgersi al disco per esprimere il suo amor di patria. Dopo aver sondato le disponibilità di entrambe le compagnie discografiche con le quali si trovava al lavoro al tempo[12], la scelta per la re-

[11] Per un quadro sulla produzione musicale di Rodolfo De Angelis si veda la raccolta curata da P. del Bosco, *Ma…cos'è questo De Angelis?*, in *Fonografo Italiano - Raccolta di vecchie incisioni 1890-1940,* n. 10, serie IV, Nuova Fonit Cetra, Roma 1994.

[12] Ipotizziamo questa eventualità, mai direttamente riferita da De Angelis, in forza di un equivoco che risulta dalla fogliazione della corrispondenza conservata nel fondo d'archivio: ad accordi presi e lavori già avviati, una lettera datata 23 Giugno 1925 firmata dal segretario di una delle personalità contattate per la realizzazione della raccolta, Emanuele Filiberto Duca d'Aosta, chiede a De Angelis di chiarire un fraintendimento.

L'adesione a lei data si riferiva al suo nome in quanto Ella fu raccomandato a S.A.R. [Sua Altezza Reale] quale incaricato della Società Nazionale del Grammofono (di cui è Consigliere Delegato il Comm. Bossi. È ora risultato invece (e non si sa per quale motivo sia avvenuto il cambiamento) che ella non tratta per la Società Nazionale ma per la Società Nazionale di Fonotipia. Prima di dar seguito alla pratica è necessario pertanto che Ella chiarisca questo punto perché sarà firmata la convenzione e l'Augusto Principe potrà incidere la sua voce solo se Ella agisce per la Società Nazionale della quale, come si è detto, si intendeva Ella fosse incaricato. (Il Segretario del Duca d'Aosta Nico Villasanta a Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta, Firenze 23 Giugno 1925, Fascicolo 3 – telegrammi corrispondenze varie, Serie 1 Corrispondenza 1913-1966, Fondo De Angelis, Icbsa).

Dalla consultazione della corrispondenza non è chiaro da quale momento preciso fosse scaturito l'equivoco né quale elemento De Angelis abbia portato a suo favore per scioglierlo (dato che l'incisione si sarebbe poi effettivamente concretizzata sotto il marchio Fonotipia). Si può immaginare però che in un primo momento le trattative sulla raccolta avessero riguardato anche la Società Nazionale del Grammofono, eventualità che spiegherebbe alcune vicende che illustreremo successivamente, quando proprio la compagnia dei

alizzazione del suo progetto più ambizioso, intitolato *La Parola dei Grandi*, ricade ancora sulla Società Italiana di Fonotipia. Basandoci sulla corrispondenza successiva, possiamo datare al 1924 il contratto che porta la firma di D'Erlànger in qualità di vicedirettore e consigliere delegato della Società che definisce i termini dell'accordo con De Angelis e i propositi dell'operazione.

> La Società italiana di Fonotipia, con la collaborazione di Rodolfo De Angelis, si propone di formare una discoteca, con una serie di dischi di tutti i grandi uomini italiani, scelti nel campo della politica, della scienza, dell'arte, che avrà per titolo:
>
> "LA PAROLA DEI GRANDI"
>
> Gli scopi principali di tale iniziativa sono:
> 1) Divulgare nel popolo, attraverso le scuole, le università e tutte le altre istituzioni, patriottiche e culturali, la parola di coloro che, con le opere, con l'intelletto, con l'esempio contribuiscono a mantenere alto il nome dell'Italia nel mondo.
> 2) Tramandare ai posteri, per secoli e secoli, la voce di coloro che seppero e vollero lavorare per la più grande Italia
> 3) Dare la possibilità ai nostri esuli, sparsi nei più lontani paesi, di udire la voce dei grandi figli della patria.
>
> La Società Italiana di Fonotipia che dispone dei più perfetti mezzi tecnici tanto per la naturale riproduzione della voce su dischi fonografici che per la fabbricazione di macchine parlanti dà sicuro affidamento sulla riuscita della sua iniziativa.
>
> La Discoteca "La Parola dei Grandi" sarà formata da una collana di tre serie.
> Serie Tricolore: La voce di coloro che condussero l'Italia alla Vittoria

fratelli Bossi tornerà a giocare un ruolo nelle sorti della Discoteca ai danni del suo ideatore.

Serie A. : I più rappresentativi uomini politici
Serie B. : La voce dei nostri maggiori poeti e oratori.

La società italiana di Fonotipia portando a termine questo progetto con la collaborazione di Rodolfo De Angelis è sicura di compiere opera altamente educativa e patriottica; epperciò osa confidare nella cooperazione di tutti coloro che potranno agevolarne il compito[13].

La parola "discoteca" ci riporta direttamente agli appelli con cui fisiologi, folkloristi e scienziati della musica naturale avevano perorato una causa di vitale importanza per l'affermazione del loro ambito disciplinare. In questo contesto però il termine non sta a indicare l'"archivio fonografico" da istituirsi "dal governo o da qualche accademia […] all'intento di conservare e studiare un materiale così caduco e così importante per la scienza e per l'arte"[14]; il termine va inteso invece nella sua accezione commerciale, ossia un albo discografico, di dischi a 78 giri facenti capo ad un'unica edizione – come era uso fare per "ricomporre" i lavori operistici nella loro integrità, aggirando così i limiti di capacità imposti dal singolo supporto. I dischi sarebbero stati messi in vendita separatamente o racchiusi in un album, lasciando all'acquirente anche la scelta sul materiale della custodia (in pergamena o in pelle, con una variazione rispettivamente di 50 e 100 lire sul modello in tela, messo sul mercato a un costo di 600 lire)[15]. La funzione che si attribuisce al mezzo fonografico in quest'ambito è duplice: se da un lato esso deve "divulgare la parola", nelle scuole, nelle istituzioni e nei luoghi in cui si formano gli italiani, dall'altro gli si chiede di "tramandare ai posteri, per secoli e secoli" la voce di alcuni degli uomini ritenuti più rappresentativi per il passato recente.

[13] Contratto De Angelis-Fonotipia, dattiloscritto, n.d., Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.
[14] *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana*, cit., p. 34.
[15] P. Cavallari, A. Fischetti, *op. cit.*, p. 101.

Che i protagonisti di queste incisioni non fossero anonimi cantori di nenie sarde ma personalità di primo piano dell'arte e della vita politica e militare italiana non è, ovviamente, particolare di poco conto: il prestigio del progetto approvato dalla Fonotipia è direttamente proporzionale alla difficoltà dell'impegno assunto da De Angelis, al quale viene delegata l'incombenza di prendere contatti con i personaggi da "registrare". In un periodo compreso tra il Novembre del 1924 e il Settembre dell'anno successivo egli riesce ad avvicinare e ad ottenere la voce di: Carlo Delcroix (*Il decalogo del fante)*, Armando Diaz (*Il bollettino della vittoria*), Paolo Thaon di Revel (*Bollettino della vittoria Navale / Resa della flotta austriaca*), Gaetano Giardino (*Testamento di guerra ai soldati del Grappa*), Luigi Cadorna (*L'Ordine del giorno alle truppe del 7 Novembre 1917*), Vittorio Emanuele Orlando (*Resistere!; La Vittoria*), Filippo Tommaso Marinetti (*La vittoria delle parole in libertà futuriste*), Trilussa (*Lucciola*; *La pupazza*), Tommaso Tittoni (*Discorso al Senato del Regno, 5 Dicembre 1919*), Luigi Pirandello (*Il conflitto immanente tra la vita e la forma*), Enrico Caviglia (*O.d.g. del Generale Caviglia, 26 ottobre 1918*), Emanuele Filiberto duca d'Aosta (*Apoteosi*; *Invocazione ai caduti*), Pietro Badoglio (*L'Armistizio di Villa Giusti*); Guglielmo Pecori Giraldi (*Alle popolazioni del Trentino*). Ciascun incontro richiede diversi mesi di trattative e corrispondenze con le rispettive segreterie, talvolta destinate a concludersi senza successo, come accade con Antonio Salandra, Gabriele D'Annunzio e Benito Mussolini, le cui voci, incluse nel progetto originale, restano fuori dalla discoteca. Al netto di queste assenze eccellenti, la cosiddetta "Serie tricolore" o "dei condottieri" verrà ultimata entro la fine del 1926 mentre resteranno incomplete le altre due preventivate dal contratto – i dischi di Vittorio Emanuele Orlando e Tommaso Tittoni vengono inclusi nella collana dedicata agli "oratori" e ai grandi uomini

politici, quelli di Pirandello, Trilussa e Marinetti fanno intravedere una serie dedicata ai grandi autori letterari destinata a interrompersi prima del tempo.

Dal 1926 in avanti, infatti, la discoteca non sarà più affare di De Angelis né della Fonotipia, ma passerà ad altre mani trasformandosi, da iniziativa privata e impresa commerciale che era, in una nuova "questione di Stato". Ci riserviamo di tornare più avanti su questa inattesa piega degli eventi, permettendoci la libertà di guardare alle documentazioni depositate nel Fondo De Angelis presso l'Istituto Beni Sonori e Audiovisivi di Roma con un approccio interpretativo che tenga fede agli strumenti teorici che abbiamo utilizzato e ridefinito fin qui, in particolare l'idea dell'inscrizione dei suoni come tecnica culturale. Faremo dunque riferimento al novero di documenti e appunti dattiloscritti relativi alla realizzazione de *La Parola dei Grandi* e agli articoli firmati da De Angelis negli anni successivi per annotare le continuità e le differenze con le pratiche di inscrizione scientifico-documentaria degli etnografi; vedremo come la chiamata che porta il fonografo a caricarsi degli onori e degli oneri di mezzo di inscrizione e documentazione "ufficiale" si risolve qui in un esercizio di archiviazione della storia che, a differenza di quella del folklore, è una storia già ufficiata dalla parola scritta ma dipende comunque dalla partecipazione diretta dei suoi protagonisti, dalla loro disponibilità a "prestarvi la voce".

Prima di capire nel dettaglio come si svolsero le incisioni vale la pena di specificare che, a dispetto di quanto riportavano commentatori dell'epoca, decisi nell'affermare che "questa idea è stata attuata da un italiano ed è subito stata imitata all'estero"[16], nel 1924 la pratica di conservare le voci delle personalità eminenti su supporto fonografico era già lontana dall'es-

[16] N.a., *La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri*, in "Il Corriere della Sera", 3 ottobre 1925.

sere una novità. Basterà ricordare come l'utilizzo "celebrativo" del fonografo suggerito a suo tempo già da Edison nel presentare le ultime migliorie alla sua invenzione ("it will henceforth be possible to preserve for future generations the voices as well as the words of our Washingtons, our Lincolns, our Gladstones, etc.")[17] trovasse un'applicazione pressoché immediata nelle attività del *Phonogrammarchiv* dell'Accademia delle Scienze di Vienna. Fin dalla sua fondazione, nel 1899, le sperimentazioni e le ricerche scientifiche ed etnografiche cui guarderanno i vari Baglioni, Gabriel e Caravaglios si erano accompagnate alla raccolta di una serie di *Stimmporträts* – letteralmente "ritratti vocali" – delle grandi personalità del tempo; sugli stessi solchi che raccoglieranno le voci dei prigionieri di guerra e dei "popoli primitivi", vengono dunque ospitati anche uomini di potere (l'imperatore Franz Joseph) e intellettuali (Marie Ebner von Eschenbach, Arthur Schnitzler, ecc.) allo scopo di tramandarne la memoria ai posteri[18]. Nell'Italia di più di vent'anni dopo resiste invece ancora la reputazione frivola, "da giocattolo", che accompagna le macchine parlanti. Un discredito che aveva contribuito a far cadere nel vuoto le molteplici richieste per l'istituzione della fonoteca folklorica e che non sarà di minor ostacolo per la costituzione della discoteca di De Angelis. Egli stesso ricorderà in più occasioni le reazioni irridenti dei vari intermediari cui aveva chiesto udienza per compiere la sua impresa. "Alla parola fonografo molti nasi si arricciarono e, in un mese, i cortesi rifiuti fioccarono da tutte le parti.

[17] T. A. Edison, *The Phonograph and Its Future*, in "The North American Review", vol. 136, n. 262, 1878, pp. 527-536 (534).

[18] Alcuni dei ritratti dell'archivio sono stati pubblicati all'interno della raccolta discografica curata da Dietrich Schüller, *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899-1950*, VÖAW, Vienna 1999, pp. 219-233, nel secondo volume intitolato appunto *Stimmporträts*.

Sicché, partito col proposito di raccogliere voci illustri, mi dovetti accontentare, per il momento, di una graziosa raccolta di sorrisi"[19]. Una prima esitazione viene registrata già agli incontri preliminari che precedono l'incisione del Maresciallo Diaz, nella sua villa al Vomero, dove il cantante si trova costretto a rivelare le proprie intenzioni al giardiniere sperando di farsi introdurre al padrone di casa. Indicando un fonografo a tromba che si trovava sul tavolo gli spiega: "'Vedi, da quell'imbuto uscirà la voce del Maresciallo quando, dopo aver aderito al mio invito di far parte della Discoteca 'La Parola dei Grandi' faremo girare il disco che l'avrà imprigionata'. Il bravuomo dovette pensare che fossi uno dei soliti importuni che, con le più svariate scuse, tentavano di avvicinare il Duca della Vittoria"[20]. Non va meglio al palazzo della Cisterna di Torino, dove l'interlocutore è un generale dei carabinieri che intercede per il Duca d'Aosta. "Quando si rese conto che volevo far uscire la voce del principe dalla tromba di un fonografo, le risate!"[21]. L'ilarità nasce naturalmente dall'accostamento tra l'austera immagine dei "grandi uomini" e un mezzo che continuava a essere considerato sostanzialmente uno svago domestico.

> Eppure non occorreva un grande sforzo mentale per capire che quello era un mezzo atto alla conservazione di uno degli elementi più tipici della personalità umana: la voce. E che quindi il formare una discoteca di 'fotografie' di voci illustri da tramandare ai posteri, affinché la ricostruzione della personalità del tempo, sulla scorta delle opere, documenti, testimonianze, ecc., si avvalesse anche di quel contributo, era cosa quantomai utile, se non addirittura doverosa. Ma sì. Le personalità si fa-

[19] R. De Angelis, *Come raccolsi le voci dei Condottieri*, in "L'Ambrosiano", 23 maggio 1933.

[20] R. De Angelis, *Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?*, in "Corriere d'Informazione", 4-5 dicembre 1956.

[21] *Ibidem*.

> cevano schermo dei segretari. E i segretari, alla parola fonografo, si sganasciavano dal ridere[22].

Sebbene entrambi si battessero per la nobilitazione della fonografia mirando a ottenerne un pubblico riconoscimento, in quest'attenzione alla "personalità" risiede uno dei divari che allontanano le "fotografie delle voci" immaginate da De Angelis dall'idea della "fotografia del suono" che aveva accompagnato le discussioni di fisiologi e folkloristi. Mentre questi ultimi si avvalgono della fonografia come strumento per un'inscrizione esatta della voce nella sua natura di emissione fisica (una vibrazione in un universo di vibrazioni naturali, per richiamare ancora una volta la felice espressione di Gabriel)[23] i "ritratti vocali" cui pensa De Angelis vedono nelle stesse tecnologie la possibilità di conservare un tratto della persona pubblica poiché "si sa quanto essa sia essenziale per la conoscenza fisica e psicologica di un grande destinato passare alla storia"[24]. A contare, in questo caso, non è tanto l'esattezza dell'inscrizione, l'*identità* tra evento sonoro naturale ed evento inscritto, quanto la sua capacità di catturare l'emissione vocale come elemento di *identificazione* dell'individualità che l'ha prodotta, per consentire così, anche a posteriori, la ricostruzione delle personalità del tempo. Detta altrimenti, mentre la cultura epistemica dell'ascolto ricorre al fonogramma per ottenere una rappresentazione esatta del "suono *in sé*", gli *Stimmporträts* usano gli stessi mezzi per restituire "il suono *del sé*" – o, se si preferisce, una rappresentazione "del sé" attraverso i suoni.

[22] *Ibidem*.
[23] G. Gabriel, *Canti di Sardegna,* cit., p. 11.
[24] N.a., *Parlano gli artefici della Vittoria. I dischi che tramandano e documentano*, in "Il Corriere della Sera", 24 maggio 1933.

La voce dei padroni. La fonografia come tecnica culturale di identificazione

Torniamo dunque sulla nozione di tecnica culturale, che aveva guidato la nostra riflessione sulla fonografia quale strumento operativo delle culture epistemiche dell'ascolto, per confrontarla con le specificità che emergono dal caso in questione. In un importante contributo al dibattito tra gli esponenti della *Medientheorien,* lo studioso Thomas Macho propone una distinzione piuttosto netta tra le tecniche elementari attraverso le quali l'uomo risponde ai propri bisogni primari (il "sapere" e "saper fare" che permette di arare un campo, accendere un fuoco, cuocere un cibo, eccetera) e quelle che chiama tecniche "di second'ordine": a questa categoria si ascriverebbero quelle pratiche che consentono una ricorsività auto-referenziale ("self-referential recursion")[1]. Per Macho le tecniche attraverso le quali l'uomo si distingue in quanto tale non sono quelle operazioni che ne definiscono il raggio d'azione rispetto alla realtà che lo circonda ma quelle attraverso le quali fa emergere una contezza di sé. Nelle parole dell'autore: "As second-order techniques,

[1] T. Macho, *Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identitat* (2008), tr. ing. di M. Wutz, *Second Order Animals: cultural techniques of Identity and Identification* (2008), in "Theory, Culture & Society", n. 6, vol. 30, novembre 2016, pp. 30-48 (30).

cultural techniques have from their very beginning been techniques of self-reflection, identity formation and identification. Even today, the majority of cultural techniques serve as vehicles of self-description, self-legitimation, and authentication, whether in the form of pictures, writings or numbers"[2].

In questa lettura delle tecniche culturali il delicato equilibrio post-kittleriano che mette in relazione le istanze riconducibili a una soggettività umana e quelle invece pertinenti al medium nella sua "operatività", viene sbilanciato decisamente verso le prime. Una sfumatura che si fa più evidente quando paragonata alle altre posizioni in campo: nella già citata "medium-based perspective"[3] predicata da Cornelia Vismann, ad esempio, il soggetto viene dedotto soltanto dalla strumentalità dell'azione, in opposizione metodologica alla "ricerca delle cause", che parte invece sempre dall'assunto di una responsabilità individuale a priori, "an individual culprit in the matter"[4]. Di contro, Macho trova l'elemento che distingue l'essere umano come "animale simbolico" proprio nel suo prendere parte attivamente alle tecniche che lo definiscono: le pratiche che vengono portate a esemplificare l'idea di tecnica culturale di second'ordine (i calchi corporali, le impronte della mano nelle caverne del paleolitico, le firme...) hanno in comune il proprio essere riferite all'irriducibile singolarità dell'individuo. Come l'esempio della costruzione degli specchi in vetro nel diciassettesimo secolo aiuta a rendere ulteriormente chiaro, si tratta di tecniche grazie alle quali l'uomo dà un'immagine *di sé a sé*, propedeutiche cioè a delimitare e controllare la percezione di se stesso, al suo riconoscersi. È forse ancora possibile, a questo stadio,

[2] Ivi, p. 31.
[3] C. Vismann, *op. cit.*, p. 85.
[4] *Ibidem*.

sostenere che un'ipotetica grammatica della teoria dei media accorderebbe alla tecnica culturale (cioè alla pratica operativa) la funzione del predicato verbale e all'oggetto mediale (lo strumento) quella di soggetto[5] ma solo a patto di rendere il costrutto reversibile in favore del complemento oggetto (l'individuo). "Only by being recursive can cultural techniques rotate and refer to one another"[6]. Così, ad esempio, riconoscere che la funzione operativa di una superficie di vetro è quella di riflettere l'immagine di qualcuno, implica la necessità che un individuo *si specchi* nella stessa superficie. Il medium può cambiare la percezione che abbiamo di noi stessi, ma ogni possibile variazione sul modo in cui esso svolge la tecnica culturale cui è adibito avrà come punto di riferimento ultimo l'individuo e il suo bisogno di prendere coscienza delle sue fattezze. In termini generali, si definiscono di second'ordine le tecniche che non solo contribuiscono a definire il soggetto (come quelle elementari) ma gli permettono anche di riconoscersi in questa definizione, costruendo la sua soggettività "out of a multiplicity of recursions and media, not simply a singular 'mirror stage'"[7]; esse sono una messa in opera di quelle che Foucault aveva definito le tecnologie del sé, il conoscere se stesso svolto nell'atto pratico di "prendere coscienza" di sé[8].

Senza assumere, come fa invece Macho, che queste di identificazione siano le sole pratiche cui andrebbe riconosciuto lo stato di tecniche culturali[9], siamo porta-

[5] Ivi, p. 83.

[6] T. Macho, *op. cit.*, p. 44.

[7] Ivi, p. 31.

[8] M. Foucault, *Technologies of the self*, in L. H. Martin, H. Gutman, P. Hutton (a cura di), *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault*, Tavistock, Londra 1988, pp. 16-29.

[9] Una restrizione del concetto che attribuisce alle tecniche autoriferite una maggiore importanza rispetto al lavoro simbolico da cui l'uomo trae il significato del mondo che lo circonda. Tesi, questa, che Bernard Siegert avverserà, facendo notare come di fatto

ti invece a riconoscervi un diverso ordine della tecnica di inscrizione dell'udibile, più vicino alle epistemologie del medium schierate dal divismo discografico dell'epoca dal quale, come vedremo, *La Parola dei Grandi* mutua le sue ambizioni ritrattistiche. L'accostamento tra i grandi uomini e il fonografo che divertiva gli intermediari si riveste, nei racconti dell'autore della discoteca, della solennità di un rituale il cui esito dipende sia dalle cure che vanno riservate alle apparecchiature per garantirne il funzionamento sia dalle varie reverenze e prudenze che si è costretti a usare quando ci si relaziona ad autorità e personaggi di prestigio come quelli avvicinati da De Angelis. Una volta superate le *empasse* burocratiche per raggiungere i personaggi illustri, le lavorazioni dei dischi si svolgono seguendo un copione che resta pressoché identico in tutte le circostanze. Volendo schematizzare, potremmo dire che questo cerimoniale per la "costruzione di un'identità fonica" si articola in tre gesti fondamentali: un gesto di *inscrizione*, uno di *riconoscimento* e un ultimo di *autenticazione*.

Come molti degli esempi che porta Macho, anche gli *Stimmporträts* richiedono anzitutto l'ottenimento di un'impronta, l'impressione del corpo in un supporto materiale: "Every imprint requires a 'carrier or a material substrate, a gesture producing that very imprint (usually a gesture of impression, or at least of touch), and a mechanical result, that is, an indented or pro-

le stesse tecniche elementari, pur senza contemplare una "ricorsività", non si limitano a essere pratiche necessarie alla sopravvivenza ma costituiscano a propria volta atti di comunicazione (a seconda del significato che una cultura assegna a una carne cotta o a un terreno solcato, magari per tracciare il confine di un impero). "It makes a difference, Macho writes, whether you whittle and adorn an arrow or shoot it into an animal. But does this not ontologize and universalize an occidental rationality that always already separates two different types of knowledge, culture on the one hand and technology on the other? What if the arrow can be used only after it has been 'decorated'? What if said 'decoration' is part of the arrow's technical make-up?" (B. Siegert, *op. cit.*, p. 12).

truding mark'"[10]. La buona riuscita dell'incisione fonografica richiede anzitutto un adeguato allestimento dell'apparecchiatura che, come si è imparato dalle testimonianze degli etnografi, non è mai cosa immediata. Ad assistere De Angelis nelle operazioni troviamo almeno due "abilissimi incisori venuti dall'estero e pagati profumatamente"[11] dei quali però non ci viene riferito il nome: il fatto che si trattasse di un inglese e uno spagnolo non fa che anticipare quanto Gavino Gabriel riferirà nel Congresso di Trento, lamentando la mancanza di professionisti italiani nel campo discografico. Diversamente dell'incisore della Edison che avrebbe accompagnato l'etnografo durante le sue esplorazioni nelle campagne della Gallura, gli ingegneri della Fonotipia si trovano ad affrontare il "lavoro sul campo" negli inusuali scenari offerti dai palazzi del potere e dalle abitazioni dove lavorano e vivono i futuri soggetti dei ritratti vocali. Di regola, l'apparato per la registrazione[12] viene montato nell'anticamera degli uffici e nei salotti a un orario concordato con i rispettivi personali di segreteria, in prudente anticipo rispetto all'arrivo delle personalità. In più occasioni si verificheranno intoppi tecnici, insinuando in De Angelis il timore di spazientire gli uomini che cercava di compiacere. Durante la realizzazione del

[10] T. Macho, *op. cit.*, p. 33. La definizione di "impronta" è a sua volta mutuata dalla riflessione di G.Didi Huberman, *La resemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernitè de l'empreinte*, Éditions de Minuit, Parigi 2008.

[11] N.a., *La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri*, cit.

[12] Dalla documentazione a nostra disposizione non è chiaro con quale apparecchio si svolgessero le incisioni. Tuttavia, dalla descrizione che ne dà in alcuni momenti del suo racconto, si può dedurre che quello a cui De Angelis si riferisce generalmente come "fonografo" è in realtà un apparecchio per l'incisione di matrici di cera dotato di un apposito "armadio elettrico" per il riscaldamento dei materiali, una versione più agile della tecnologia regolarmente in uso negli studi di incisione. Cfr. R. De Angelis, *Come raccolsi la voce del Maresciallo Diaz*, in "La Domenica del Corriere", 25 marzo 1928.

"ritratto" di Paolo Thaon di Revel, l'incisore spagnolo fa fronte a un imprevisto malfunzionamento estraendo gli strumenti del mestiere per riavviare la macchina e costringendo in questo modo il Ministro all'attesa ("vorrei comprimere i miei delicati pollici contro il collo dell'ingegnere"[13], verrà annotato negli appunti a proposito dell'episodio); un guasto si verifica anche durante le lavorazioni del disco di Diaz, che tuttavia si mostra accondiscendente: "S.E. […] si interessa vivamente con molte domande a tutto il complesso procedimento. Durante la breve attesa per un incidente alla macchina, Egli frena il nostro orgasmo con fraterne parole: 'Con calma, con calma, si accomoda tutto'"[14].

Non sono però soltanto gli inconvenienti di natura tecnica a mettere a repentaglio la riuscita delle operazioni. Lasciare la propria "impronta" su un supporto sonoro richiede, come abbiamo già notato altrove, la padronanza di una tecnica di inscrizione che non sempre riesce facile a chi vi si misura per la prima volta. Avendo frequentato gli studi di registrazione, De Angelis sapeva bene quali erano le problematiche che accompagnavano il lavoro del *performer* di fronte ai mezzi acustici come sono quelli messigli a disposizione dalla Fonotipia, quando un'emissione troppo distante o troppo flebile rischiava di produrre suoni "confusi e sbiaditi", e, viceversa, "il cantante avvicinando la testa all'imbuto che arrivava al diaframma che incideva sulla

[13] Per le considerazioni inedite ci riferiamo agli appunti raccolti da De Angelis e preservati presso il fondo a suo nome all'Icbsa, nella serie 2 – Manoscritti 1900-1965 tra i Fascicoli 9 (Manoscritti) e 10 (Scritti e Pensieri Vari). Seguendo la suggestione riportata da Cavallari e Fischetti (*op. cit.*, p. 124) secondo i quali gli scritti, oltre ad aver fornito la base per i vari articoli pubblicati da De Angelis sui quotidiani, sarebbero confluiti in un unico volume dal titolo "I nostri grandi uomini e il fonografo", da qui in poi utilizzeremo questa denominazione di comodo per indicare i documenti non titolati.

[14] R. De Angelis, *Come raccolsi la voce dei condottieri*, cit.

cera, quasi lo ostruiva"[15]. Tra i soggetti che incontra, soltanto due vantano già un'esperienza pregressa in questo senso: il primo è Trilussa, il quale "aveva affidato la sua voce al disco fonografico sin da quando lui e Pascarella dicevano versi dai palcoscenici dei teatri" e che prontamente si informa che "le incisioni non avvenissero presso la casa discografica con la quale era in causa"[16]; l'altro è Marinetti, che lo stesso De Angelis aveva accompagnato nella sfortunata parentesi dei dischi futuristi. Senonché,

> il giorno fissato per l'incisione Marinetti non aveva voce. Veniva dall'aver discusso lungamente con Depero e Prampolini e gli altri pittori futuristi, partecipanti alla Biennale di Venezia, prossima a inaugurarsi. Ad onta di ciò, fedele al suo motto: 'marciare e non marcire', si sarebbe presentato ugualmente. La consorte, Benedetta, consigliò un rinvio. La cosa era importante, bisognava che Marinetti declamasse con la pienezza dei suoi mezzi vocali[17].

Con le voci delle autorità politiche e militari le cose si faranno più complicate. Sarà cura di De Angelis e dei tecnici inviati dalla Fonotipia iniziare i "grandi uomini" ai trucchi di un mestiere che nessuno padroneggia all'infuori degli artisti sotto contratto con le etichette. Per tutelarsi dai rischi di errore egli prevede due matrici per ciascuna sessione: "Quasi tutti gli oratori hanno dovuto ripetere, al fine della perfettibilità, la loro parlata. Alcuni più e più volte. Ma la loro voce è stata ormai

[15] R. De Angelis, *La voce di Caruso lo fece nobile*, cit.

[16] R. De Angelis, *Pirandello non annuì con la facilità di Trilussa*, in "Corriere d'Informazione", 12 Dicembre 1956. L'etichetta della quale si parla era proprio la Grammofono, rea di aver pubblicato una versione non autorizzata della sua "Vispa Teresa", episodio che raggiunse anche gli onori delle cronache giudiziarie. Vd. N.a., *La "Vispa Teresa" e il Grammofono*, in "Il Corriere della Sera", 1 marzo 1924.

[17] *Ibidem*.

consegnata alla posterità in modo perfetto"[18] si dirà a conclusione dell'opera. Non erano però mancati gli incidenti di percorso, dovuti in gran parte all'inesperienza o all'inadeguatezza degli insoliti *performer*. A Carlo Delcroix, mutilato di guerra e non vedente, viene offerta un'assistenza diretta, proponendosi di accompagnarlo nei movimenti di fronte all'imbuto toccandogli una spalla per fargli capire quando avvicinarsi e quando invece allontanarsi dal ricettore. La prima prova del disco di Enrico Caviglia non va a buon fine per un errore dell'oratore, il quale, dando segnale al tecnico di aver concluso la propria lettura, incide per sbaglio la parola "finish" nella cera – sebbene poi, di fronte alla raccomandazione di non parlare appena conclusa l'incisione, protesterà di aver parlato "fuori la tromba"[19].

Trovarsi costretto a rivelare agli oratori la scarsa padronanza della propria voce è un ingrato compito per De Angelis: in fin dei conti lui solo è a conoscenza del fatto che gli uomini illustri scelti per essere inclusi nella sua raccolta devono rispondere a una clausola acclusa nel contratto con la Fonotipia secondo la quale l'ideatore ed esecutore del progetto avrebbe dovuto accertarsi che "la personalità da Ella indotte a dire per la incisione abbia qualità vocali atte alla riproduzione sopra dischi fonografici"[20]. Prima ancora di essere promossa a qualità estetica, la fonogenia era soprattutto un requisito necessario alla riuscita dell'operazione che riguardava chiunque si trovasse di fronte a un fonografo, dagli anonimi cantori della tradizione orale al cantante d'opera. In qualche occasione dunque è proprio nella vocalità dell'oratore, più che nel malfunzionamento dell'appa-

[18] N.a., *La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri*, cit.

[19] R. De Angelis, *I nostri grandi uomini e il fonografo*, appunti dattiloscritti, Fascicoli 9-10, serie 9, Fondo De Angelis, Icbsa.

[20] Contratto De Angelis-Fonotipia (dattiloscritto), n.d., Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

recchio, che sta l'ostacolo che impedisce di assicurare le voci illustri alla posterità. Una volta risolti i problemi tecnici, la lettura di Thaon di Revel riesce troppo flebile, ed egli deve promettere di "gridare di più". Dopo un ascolto di prova, osserverà che il suo disco pare riuscito peggio rispetto a quello realizzato precedentemente dal maresciallo Diaz, che aveva avuto modo di ascoltare nella stessa occasione, mettendo il promotore della discoteca in difficoltà. "La spiegazione è semplice: 'la voce di Diaz è molto più robusta della sua e conseguentemente il disco sembra più forte e più chiaro', ma di certo De Angelis non può fornirla al ministro"[21].

Malgrado la clausola contrattuale sulla fonogenia non venga loro mai esplicitata, la percezione di essere ascoltati e tacitamente giudicati dai tecnici con "orecchio fonografico" causa anche ai "grandi" un motivo di lieve imbarazzo. Lo stesso Diaz aveva messo le mani avanti dichiarando, come Marinetti, una sua lieve indisposizione: "'Peccato che io sia ancora un pochino raffreddato!' Mette in bocca una pastiglia. Gli chieggo se vuole un po' d'acqua. Dice di no, poi subito dopo aggiunge: 'Sì, forse è meglio: temo qualche colpo di tosse durante l'incisione"[22]; Cadorna ammette invece di avere una "voce rauca" e si trae d'impaccio scherzando: "vuole farmi cantare qualche canzonetta forse?"[23]. Lo stesso motteggio si ripropone durante l'appuntamento con Emanuele Filiberto, il quale alle istruzioni per approcciare l'apparecchio ribatte "Devo fare Caruso, Tamagno? Ah! Ah! Ah! Ah! E qui sua altezza trilla degli acuti da far invidia a un tenore"[24].

Almeno in questa circostanza, l'accostamento con i cantanti professionisti e i divi della lirica non è poi

[21] P. Cavallari, A. Fischetti, *op. cit.*, p. 55.

[22] R. De Angelis, *Come raccolsi la voce del Maresciallo Diaz*, cit.

[23] R. De Angelis, *Come raccolsi la voce dei condottieri*, cit.

[24] R. De Angelis, *I nostri grandi uomini e il fonografo*, appunti dattiloscritti, Fascicoli 9-10, serie 9, Fondo De Angelis, Icbsa.

così fuori luogo come probabilmente immagina il Duca d'Aosta. Ad accomunarli nel loro incontro col fonografo, c'è infatti un aspetto meno tecnico, quasi una premura che le pratiche degli studi di incisione sembrano dedicare unicamente alle primedonne, siano esse dell'opera o della politica: il *riconoscimento* di sé attraverso il riascolto. Riportiamo qui, a termine di paragone, un episodio che riguarda una delle prime voci catturate dalla Gramophone, quella del soprano Adelina Patti. Nel Dicembre 1906 Fred Gaisberg, insieme al fratello Will, era stato invitato al castello di Craig-y-Nos nel Galles di proprietà del marito della cantante, il barone Rolf Cederström, e aveva approfittato dell'occasione per chiedere alla diva di immortalarla.

> Lei acconsentì, e tutto fu pronto alle undici. Il primo brano fu il famoso *Voi che Sapete* di Mozart. Era nervosa ma non creò problemi a nessuno. Quando finì di registrare il primo pezzo pregò tutti di poterlo riascoltare subito, il che significò dover rifare il disco, ma lei promise che lo avrebbe cantato nuovamente e il suo desiderio fu subito accontentato. Non aveva mai ascoltato la propria voce, e quando la tromba del grammofono dispiegò il suo splendido timbro vocale entrò in estasi. Inviò dei baci alla tromba e iniziò a dire (in francese) "Ah! Mio Dio! Adesso inizio a capire perché sono Patti! Ah, sì la voce! Che artista! Ora capisco tutto!"[25].

L'episodio rivela un particolare importante agli scopi della nostra analisi: pur sapendo che così facendo la matrice si sarebbe rovinata diventando inservibile, Gaisberg decide di accontentare la Patti e di concederle un riascolto, compiendo così una mossa che si rivelerà vincente. Ascoltare la propria voce per la prima volta da uditrice, dopo tanto tempo trascorso sui palcoscenici, è

[25] La testimonianza di Landon Ronald, il pianista che accompagnò la Patti durante l'esecuzione, viene riportata e tradotta in L. Cerchiari, *Il disco. Musica, tecnologia, mercato*, Sansoni, Milano 2001, p. 57.

quasi un'epifania per la soprano, che attraverso la tromba del grammofono arriva a (ri)conoscere se stessa e le ragioni della fama del suo personaggio ("Adesso comincio a capire perché sono Patti!"). Secondo Cerchiari la meraviglia destata dall'ascoltarsi sarebbe stata determinante per la sua decisione di sottoscrivere un contratto con la Gramophone all'età di oltre sessant'anni, dopo aver rifiutato molte proposte in questo senso, "allineandosi alla categoria dei musicisti che considerano ancora il fonografo e il grammofono niente più che dei giocattoli gracchianti"[26].

A un cambio d'opinione tanto repentino punta con tutta probabilità anche De Angelis. Malgrado i vent'anni trascorsi dall'episodio di Gaisberg le tecnologie in uso soffrono ancora delle stesse limitazioni, in quanto "la prova d'un'audizione non si può fare subito perché il disco in cera impresso, ripassato per una prova, si rovinerebbe. Ma gli abili incisori di quest'arte sanno leggere, anche con una lente, sulla cera e capire, dal genere della incisione, se essa è riuscita a dovere"[27]. L'assicurazione di una buona riuscita tecnica non è però sufficiente: intuendo che il riascolto sarà un passaggio necessario a ottenere il consenso dei soggetti ritratti, il promotore della discoteca si offre in più occasioni di tornare a trovare gli interessati dopo due settimane o un mese, portando con sé due copie di prova, per dar conto dei risultati e lasciare loro la scelta su quale delle due scartare e quale invece mandare in stampa.

Le loro reazioni da non professionisti della voce saranno mediamente più tiepide di quella della Patti. Conta qui per la quasi totalità dei casi il commento di Pirandello, l'unico tra gli autori letterari a non aver ancora familiarizzato con le tecnologie fonografiche: "Dopo

[26] *Ibidem*.

[27] N.a., *La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri*, cit.

l'ascoltazione del disco di prova esclamò: 'Strano, non sembra la mia voce…'. Ma quando gli spiegai che noi ci ascoltiamo in modo diverso da come ci ascoltano gli altri, sorrise 'Lo so, l'ho anche scritto'"[28]. Come lui, anche Armando Diaz sostiene di non riconoscersi e, anzi, di udire come il sussurro di un'altra voce dietro alla sua, ma viene subito rassicurato dal tecnico che si tratta di un effetto dovuto al diaframma e che scomparirà nelle copie in commercio[29]. Per fornire maggiori rassicurazioni, vengono chiamati a testimoniare alcuni dipendenti che si trovano nei paraggi: gli interni di Palazzo Baracchini, sede del Consiglio Superiore dell'Esercito, si trasformano per qualche istante in una platea di quei teatri d'opera di cui si parlava dalle pubblicità delle compagnie discografiche, con un uditorio chiamato a fare un confronto tra la voce riprodotta e quella naturale. Alla prova del riascolto "la maschia e incisiva voce del Duca della Vittoria risuona solenne nel silenzio dell'austero ambiente. La commozione è sul volto di tutti i presenti"[30]. Altrettanto lusinghiero sarà il commento sull'"esibizione" di Vittorio Emanuele Orlando, giudicato un oratore provetto, non soltanto per l'eloquio, il "periodare elegante, magistralmente costruito", ma anche per il modo in cui esso viene "scandito robustamente in un gamma di toni fino agli acuti della perorazione e al precipitare della chiusa, smagliante, solenne, ammonitrice, foriera di pronti e acclamanti consensi"[31].

Meno teatrale e più domestico il contesto in cui si svolgono i riascolti dei dischi del Duca d'Aosta e di Gaetano Giardino. Il primo, di passaggio a Milano, va a trovare De Angelis direttamente a casa sua:

[28] R. De Angelis, *Pirandello non annuì con la facilità di Trilussa*, cit.
[29] R. De Angelis, *I nostri grandi uomini e il fonografo*, appunti dattiloscritti, Fascicoli 9-10, serie 9, Fondo De Angelis, Icbsa.
[30] R. De Angelis, *Come raccolsi la voce dei condottieri*, cit.
[31] R. De Angelis, *Orlando oratore*, cit.

> Un mese dopo [l'incisione] un telegramma del suo segretario mi avverte che l'Augusto Principe sarà a Milano e per l'occasione verrà di persona ad ascoltare i dischi riproducenti le sue orazioni. Nella casa dove allora abitavo vi è non poca preoccupazione per ricevere degnamente S. A.. I balconi e le finestre dello stabile sono gremite all'inverosimile. Il Duca d'Aosta, puntualmente all'ora fissata arriva solo, in una auto di piazza. Nel mio studio si sofferma oltre mezz'ora. Ascolta i suoi dischi con vivo compiacimento. Alla mia domanda se riconosce la sua voce risponde: 'sì, per quelle inflessioni che sono la caratteristica del mio modo di parlare'[32].

Non altrettanto convinto pare Giardino, raggiunto nella sua villa romana in via Nomentana a qualche giorno dalle sessioni di incisione; in un primo momento egli ha l'impressione che la voce che riascolta non solo non sia la propria, ma addirittura che appartenga a un altro: "Mi sembra di sentir parlare il Generale Badoglio", commenta, con un riferimento involontariamente comico all'altro Maresciallo d'Italia che è riprova indiretta di quanto omologate fossero la dizione e l'oratoria degli uomini d'armi che impartivano ordini all'esercito Regio. Anche a lui si fa notare che "nessuno di noi – dicono i tecnici – sente la propria voce come la sentono quelli che l'ascoltano, epperciò […] sono stati giudici della felice riuscita dell'esperimento i famigliari"[33]. Provvidenziale, in questo caso, è l'approvazione fornita dalla moglie del maresciallo e persino dagli animali domestici presenti durante l'ascolto. Un aneddoto che già figura negli appunti di De Angelis verrà poi riferito in un articolo del *Corriere della Sera* del 1925, il primo dedicato alla sua raccolta: "Narrasi che alla prova del disco di uno di

[32] R. De Angelis, *Come raccolsi la voce dei condottieri*, cit.

[33] N.a., *La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri*, cit.

essi persino il cane di casa continuasse ad abbaiare e a dimenar la coda riconoscendo… la voce del padrone"[34].

Che rispondesse a verità o che si trattasse di un'invenzione letteraria, l'aneddoto costituisce un ulteriore punto di contatto con l'immaginario legato alla discografia; per gli scopi che si è prefissato De Angelis, la reazione del cane che abbaia al grammofono va valorizzata, più che come una dimostrazione della "fedeltà" dell'apparecchio, come un inequivocabile "segno di riconoscimento"[35], che decreta la buona riuscita dell'inscrizione. Come nota ancora Macho a proposito delle tecniche di identificazione: "the imprint should produce a mark that points to its maker – a sign that should not be mistaken for an unintended trace, but rather be decipherable and legible as a specific and individual signature. While humans often take care not to leave any 'detectable' traces, these imprints, on the contrary, should by their very definition indicate who made them"[36]. Per qualificarsi come tecnica di identificazione, non basta dunque che l'inscrizione fonografica riporti un'impronta, una traccia indessicale a testimonianza dell'avvenuto contatto fra un "gesto" del parlatore e il supporto materiale; proprio perché si tratta di tracce destinate a durare, segni lasciati nella storia, i ritratti vocali esigono anche di venire saggiati nella loro consistenza iconica, di verificare cioè che le fattezze delle voci impresse risultino immediatamente riconducibili alla persona dei proprietari.

L'avvenuta verifica viene suggellata dai soggetti dei ritratti con un ultimo gesto, quello che conclude il rituale delle incisioni de *La Parola dei Grandi*. Una volta riconosciutisi attraverso il riascolto e scelta la copia che avrebbe dovuto essere riprodotta per la vendita,

[34] *Ibidem*.

[35] R. De Angelis, *I nostri grandi uomini e il fonografo*, appunti dattiloscritti, Fascicoli 9-10, serie 9, Fondo De Angelis, Icbsa.

[36] T. Macho, *op. cit.*, p. 33.

alle personalità illustri vengono chieste due firme: oltre alla dedica per uso privato, che De Angelis domanda a coloro con i quali è entrato in maggior confidenza[37]. "occorre la firma autografa sulle cere" da imprimersi con "la penna d'acciaio fornita dell'incisore"[38]. Questa seconda firma verrà riportata dalla matrice anche nelle copie in commercio, com'era uso per le prime edizioni Fonotipia che, a rimarcare il prestigio del marchio e dei nomi in repertorio (e, indirettamente, l'alto lignaggio del pubblico acquirente cui puntavano)[39], fornivano confezioni "lussuose", con tanto di autografi degli interpreti incisi nella gommalacca dei 78 giri[40]. Nel nostro contesto, però, non si può evitare di ricondurre i motivi di un gesto (che avrebbe messo nuovamente a repentaglio la delicata matrice in cera) anche all'alto valore simbolico che gli viene conferito. La firma vale qui come un gesto di *autenticazione*, atto a ribadire l'autorità del rappresentato sulla rappresentazione, convalidandone così l'ufficialità. Quella delle cere autografate è infatti una prassi che proseguirà anche dopo l'istituzione della Discoteca di Stato, quando al censimento delle "voci illustri" si provvederà per mandato governativo e non più per iniziativa di una compagnia privata.

Il raffronto tra l'incisione della voce con la firma (anch'essa un gesto d'inscrizione che risulta dall'incon-

[37] Accade, per esempio, con il Duca d'Aosta durante la visita alla casa milanese: "Acconsente. Mi prega di segnarli chiaramente il mio indirizzo. Mi accingo a farlo con la matita. Mi interrompe sorridendo: 'No, no, con la penna, gli indirizzi sempre con la penna'. L'autografo pervenutomi è il seguente: 'a Rodolfo De Angelis, entusiasta propugnatore della Discoteca della Vittoria. Emanuele Filiberto di Savoia." (R.De Angelis, *Come raccolsi la voce dei condottieri*, cit.).

[38] R. De Angelis, *Come raccolsi la voce del Maresciallo Diaz*, cit.

[39] A rimarcare il prestigio della sigla, in calce alle carte utilizzate per le corrispondenza commerciale risaltava lo stemma del Regno d'Italia e una scritta che qualifica la Fonotipia come "fornitori di S. M. La Regina Madre e della Casa di S.A.R. il Conte di Torino".

[40] Cfr. M. Lopez, *Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi*, cit.

tro tra un gesto corporeo e un supporto materiale) trova un corrispettivo pressoché letterale in un passaggio de *La fenomenologia dello spirito* hegeliana che Macho riporta nel suo saggio sulle tecniche di identificazione, affrontando appunto il caso delle autografie: "The simple lines of the hand, then, the ring and compass of the voice, as also the individual peculiarity of the language used: or again this idiosyncrasy of language, as expressed where the hand gives it more durable existence than the voice can do, viz., in writing, especially in the particular style of 'handwriting' – all this is an expression of the inner"[41].

Per certi aspetti, la sfida lanciata da *La Parola dei Grandi* a chi considerava la fonografia alla stregua di un giocattolo si gioca tutta in questo parallelo con la scrittura a mano. Laddove l'etnografia tendeva a sostituire il nuovo mezzo meccanico alla trascrizione chirografica, o almeno ad affiancarvelo, il progetto di De Angelis poggiava sulla convinzione che il disco, al pari della carte, fosse un mezzo sufficientemente durevole e affidabile per candidarsi a ospitare un'"espressione dell'interiorità" ma anche un atto di potere delle autorità. Una volta raccolto ed "eternato", anche un tratto effimero come la voce può caricarsi della stessa ufficialità che viene attribuita al gesto con il quale, quotidianamente, le grandi personalità firmavano i capolavori della letteratura o rendevano esecutivi ordini e disposizioni da cui potevano dipendere i destini di un'intera nazione.

Le differenze tra la "fotografia del suono" e la "fotografia delle voci" che abbiamo sottolineato al principio del capitolo divengono più chiare quando si confrontano le pratiche di inscrizione che portano all'ottenimento del fonogramma etnografico da una parte e del ritratto vocale dall'altra. Beninteso, anche raccogliere la voce di

[41] Cit. in T. Macho, *op. cit.*, p. 43. La traduzione del passaggio in inglese è quella di J. B. Baillie contenuta in G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, Allen & Unwin, Londra 1949, p. 343.

un cantore popolare esigeva un "cerimoniale" di avvicinamento e di convincimento: per attingere alla "sua viva e fresca fonte" al raccoglitore di canti popolari veniva infatti consigliato di "vincere la reticenza che, in genere, ha l'uomo del popolo a cedere ad altri, se non sono del suo grado sociale, i propri canti", imparando, di conseguenza, a farsi "*amico* del cantatore, della sua famiglia, dell'ambiente nel quale deve raccogliere", a recarsi nei luoghi di raccolta "senza aver l'aria del superuomo e del professorone, con tanto di lapis e carta, andarci umilmente, lavoratore tra i lavoratori"[42]. Anche una buona raccolta di canti sardi o di proverbi laziali dipendeva dunque in gran parte da un amalgama di fattori psicologici e culturali che avrebbe innervato il metodo scientifico del ricercatore di musiche naturali. Tuttavia, proprio perché forte di una tecnica di inscrizione automatica, meccanicamente "oggettiva", il folklorista al lavoro con la fonografia poteva ritenersi dispensato dal cercare conferma presso il cantore sull'esattezza della trascrizione: uno dei vantaggi portati dalla fissazione su supporto sonoro sta anzi nell'emancipare lo studioso dall'eterna variabilità del canto orale e dalla volubilità dei suoi interpreti, in quanto gli consente, come aveva brutalmente sintetizzato Caravaglios, di "eliminare il cantore", riservando il momento del ri-ascolto al controllo del tecnico e all'analisi dello studioso.

Non così per i ritratti sonori delle autorità, dove chi imprime la propria voce nel disco funge, più che da fonte vivente di informazioni, da "modello" per una rappresentazione. Chiedere a generali, politici e intellettuali di riconoscersi nel disco, implica sollecitarne l'approvazione, chiamarli ad autorizzare la definizione che le tecnica della fonografia dà delle loro persone. Prova ne sia il fatto che, anche dopo la realizzazione delle incisioni, De Angelis continua a intrattenere una corrispondenza con

[42] C. Caravaglios, *Il Folklore Musicale in Italia*, cit., p. 53.

le segreterie delle personalità contattate, concordando con loro anche le modalità di presentazione che avrebbero accompagnato i dischi. Fa da spia a questa prassi di controllo da parte dei protagonisti della discoteca una missiva firmata da Ubaldo Cosentino, segretario di Vittorio Emanuele Orlando al quale erano stati spediti alcuni materiali promozionali relativi alla pubblicazione del 78 giri contenenti la voce dall'eminente politico. Rivolgendosi a quest'ultimo, Cosentino propone alcune modifiche ai testi redatti dalla Fonotipia:

> Eccellenza,
>
> Il manifestino che dovrebbe servire alla pubblicità dei suoi dischi mi pare ben redatto. Si potrebbe, forse, aggiungere quell'appellativo di 'Gambetta d'Italia' che ho visto adottato dal Lexicon di Vienna, nella di Lei biografia. In tal caso, il manifestino dovrebbe cominciare così:
>
> Sono due brani di discorsi pronunciati alla Camera dei Deputati da Vittorio Emanuele Orlando, allora capo del Governo di Italia, la cui grande voce riassunse tutto l'ardore disperato di un popolo anelante alla riscossa ed alla vittoria, onde, e anche presso lo stesso nemico, egli passa alla storia come il Leone Gambetta d'Italia.
>
> Il primo di questi due discorsi, dopo le giornate, ecc. ecc..
>
> Il resto come nell'originale[43].

Qualcosa di simile accadrà con Luigi Cadorna, il cui personale invia a De Angelis una cartolina dal luogo di villeggiatura (una pensione di Viareggio) per chiedergli di modificare la dicitura che sarebbe apparsa nelle edizioni Fonotipia: "Circa il 'cappello illustrativo', S.E. gradirebbe che fosse sostituita la frase 'Principe ecc., mettendo invece o 'Generalissimo' o altra che lei riterrà opportuna"[44]. Tramite gli uomini al proprio servizio, l'ex

[43] Ubaldo Cosentino a Vittorio Emanuele Orlando, Roma 25 Marzo (1925), missiva dattiloscritta, Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[44] *A Rodolfo De Angelis*, Cartolina scritta a mano da Pensione

gerarca militare e l'ex capo di governo si avvalgono del diritto di scegliere quale immagine propagandare di sé. Un privilegio, questo, che pure in ambito discografico veniva concesso solo a divi del calibro di Adelina Patti o di Enrico Caruso (il quale, proclamavano le campagne pubblicitarie l'anno successivo alla sua scomparsa, incidendo i dischi aveva scritto la sua "autobiografia")[45] e che certo non riguardava i cantori popolari inscritti da Gabriel e Caravaglios. A questo proposito, non sorprende che, a fronte della quantità di informazioni anagrafiche, biografiche e finanche psicologiche sul conto del cantatore, la scheda di raccolta elaborata da Cesare Caravaglios non preveda l'annotazione del consenso alla registrazione della sua voce, laddove i moduli di adesione spediti da De Angelis alle segreterie delle grandi personalità vertevano quasi unicamente su questo punto. Volendo abbozzare una critica dei dispositivi retorici che abitano questi testi, alla maniera di Johannes Fabian e James Clifford, sarebbe facile rilevare che, mentre la scheda etnografica parla della voce da registrare in terza persona ("Nome e cognome del cantatore"; "Dove ha viaggiato"; "Dove ha appreso il canto"…)[46], abbracciando il punto di vista dell'osservatore/ascoltatore esterno, il modulo di adesione preparato dalla Fonotipia è volto in prima persona, dalla prospettiva di chi si presterà all'incisione ("Aderisco alla vostra iniziativa e volentieri inciderò per la vostra discoteca in….nel mese di….")[47]. Certamente le motivazioni di ordine pratico

Internazionale "Al Mare", Viareggio 7 marzo 1926, Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[45] *My Victor records shall be my biography*, inserzione pubblicitaria Victor Rca, 1922, *Hagley Digital Archives*, <http://digital.hagley.org/Victor_records_shall_be_my_biography> (ultimo accesso, maggio 2019).

[46] La scheda è riportata dall'autore in *Il Folklore musicale in Italia*, cit., p. 208.

[47] Scheda Adesione Fonotipia, dattiloscritta su foglio protocollo, n. d., Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

esistono, ma non bastano da sole a spiegare questa disparità di trattamenti. È vero, ad esempio, che molti dei "cantatori" inclusi nelle raccolte erano illetterati, quindi impossibilitati a compilare la documentazione da sé, ma è altrettanto vero che la stessa scheda contempla la possibilità che tali non fossero ("Sua cultura: sa leggere…/ sa scrivere…")[48] senza per questo aggiungere uno spazio per quella firma che invece gli uomini registrati da De Angelis avrebbero avuto modo di tracciare addirittura sulla matrice.

In questo senso gli *Stimmporträts* si differenziano dalla documentalità raccolta dagli etnomusicologi non solo per il loro essere "ritratti" personali ma anche per il loro essere "fonogrammi autografi", rappresentazioni del sé autorizzate dai diretti interessati. Dietro l'universalismo democratico che sembra ispirare l'idea di un archivio polifonico (ovvero che comprenda in sè "dalla voce della Patti, di Tamagno, di Caruso ai suoni inarticolati dell'idiota", tanto "i discorsi degli uomini insigni" quanto "la singolare parlata dei selvaggi del Sud-Africa, gli Ottentotti, che producono la voce aspirando l'aria come gli asini e gli uccelli"[49]) si nasconde qualche significativo discrimine nelle modalità di accesso: rientrare in questo "censimento fonografico" per qualcuno significa "venire inscritti", mentre qualcun altro può contare sulla facoltà di "auto-inscriversi", o comunque su un'inscrizione che avvenisse alle proprie condizioni. Anche quando si rivelavano sostanzialmente "analfabeti" di fronte alle tecniche scrittorie proprie del nuovo medium, agli uomini che avevano scritto la storia veniva esteso il diritto di scrivere di sé e da sé anche attraverso la fonografia, decidendo così il modo in cui sarebbero stati consegnati alla memoria del proprio tempo.

[48] C. Caravaglios, *Il Folklore musicale in Italia*, cit., p. 238.

[49] U. Giordano, *Anche le parole rimangono. La Discoteca di Stato*, in "Il Corriere della Sera", 24 giugno 1932.

Una questione di Stato II. La contesa intorno all'archivio nazionale (1928-1934)

Accanto al resoconto degli incontri con generali, politici e autori letterari, la corrispondenza preservata nei fascicoli del fondo dell'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi testimonia anche un'altra serie di incombenze che De Angelis dovette sobbarcarsi tra il 1924 e il 1926, quelle di carattere economico. Come si nota in uno degli articoli dedicati alla sua discoteca "l'incisione d'un disco costa comunemente dalle 4 alle 5mila lire ma questi sono venuti a costare quattro volte tanto, non solo per il personale impiegato, ma perché la qualità dei personaggi imponeva di andarli a cercare e di mettersi a loro disposizione"[1]. Per far fronte alle spese vive imposte da queste ultime attività e solo parzialmente coperte dal contratto con la Fonotipia[2] De Angelis si trova ben presto costretto a chiedere dei prestiti. Già dell'Agosto del 1925 e per tutto l'anno seguente riceve da tale Riccardo Alberti centomila lire con un tasso di

[1] N.a., *La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri*, cit.

[2] La casa discografica aveva rimborsato le spese sui viaggi per ottenere le adesioni pagandogli un abbonamento mensile alle ferrovie per viaggi in seconda classe, a patto che, se non avesse ottenuto le firme dovute, restituisse metà della somma ricevuta in acconto e rimborsasse la Società scrivendo versi per canzonette. Cfr. R. Rossetti, *Voci della memoria. La Discoteca di Stato – 1928-1989*, cit., p. 12.

interesse del 6%, una somma che si prepara a restituire nelle annate successive[3]. La disponibilità di finanze per estinguere il suo debito proverrà da un altro accordo che De Angelis stringe negli stessi anni: già nelle corrispondenze con il creditore datate al Novembre 1926 si fa infatti cenno a "la cessione che ella farà all'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra" quale garanzia per il futuro saldo del prestito[4].

Le sorti della discoteca si intrecciano così con quelle dell'ente associativo fondato su iniziativa degli stessi reduci a Milano, il 29 Aprile del 1917, poi riconosciuto quale ente di diritto pubblico nel Giugno dello stesso anno dal decreto del prefetto della città. Nata con l'obiettivo statutario di fornire assistenza economica, legale e anche sanitaria ai propri soci, per coadiuvarne il difficile riassorbimento nella società civile del dopoguerra, l'A.N.M.I.G. muove i propri passi da un retroterra ideologico spesso contraddittorio: nell'ideale di solidarietà che unisce tutti coloro i quali, prestando servizio alla patria, avessero riportato menomazioni o fossero stati colpiti nella persona, si confondono infatti posizioni di matrice socialista e spiccate tendenze nazionaliste, una formale perorazione per la causa di un mondo "in pace" che tuttavia non porta mai a disconoscere la guerra come atto patriottico e, infine, una tendenza polemica contro i partiti che, alla prova dei fatti, si risolverà in prese di posizioni quasi sem-

[3] Sulla cambiale dattiloscritta in cui si fissano i termini del saldo, datata al 27 Febbraio 1927, Alberti annoterà via via le cifre ricevute: quarantamila lire gli ritornano prima del gennaio 1928, il resto della somma verrà pagato a piccole soluzioni in un periodo di tempo compreso tra il 1928 e l'Ottobre del 1933, anno dell'ultima annotazione riportata. Riccardo Alberti a Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta annotata a mano, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[4] Riccardo Alberti a Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta, Milano 7 novembre 1926, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

pre filogovernative. Ambiguo era stato infatti il ruolo dell'Associazione nei confronti della classe dirigente del dopoguerra, offrendosi da un lato quale strumento utile per il riordino sociale e dall'altro palesando tutto il malcontento e la sfiducia verso la politica dei liberali al potere, rei di trascurare le condizioni di quegli ex-combattenti che palesavano il *vulnus* dell'intervento bellico sulla propria persona. Non è difficile, da quanto premesso, intuire le ragioni che porteranno un progressivo avvicinamento della sigla combattentista alla retorica fascista, proprio nei giorni della sua ascesa al potere. Dalla prospettiva dei reduci, Mussolini si distingue subito dagli uomini politici che l'avevano preceduto, non soltanto perché si qualifica come membro della grande "fratellanza" degli invalidi di guerra (avendo a propria volta riportato una ferita alla spalla causata da un lancio di granate contro il nemico) ma per l'intento, più volte ribadito, di "rimarginare le ferite" della guerra e del dopoguerra, riconoscendo alla condizione di mutilati e invalidi una dignità pubblica che fino a quel momento avevano sentito negata.

Non senza creare strappi e divergenze al proprio interno[5], il congresso dell'Associazione finisce per dare la propria adesione formale al fascismo all'indomani della Marcia su Roma nel 1922 per poi ribadire il proprio sostegno partecipando alle celebrazioni per l'anniversario dell'anno seguente. Sono scelte in chiara contraddizione rispetto a uno statuto che dichiarava l'ente come "a-partitico", dovute al prevalere di una sua fazione interna, quella più orientata verso il nuovo regime. Nell'Aprile del 1924 sei membri della sua Commissione Direttiva sono eletti tra le fila della Lista Nazionale, primo fra tut-

[5] Cfr. V. Tanci, *Storia dei mutilati della Grande Guerra in Italia*, tesi di dottorato in Società, politica e culture dal tardo medioevo all'età contemporanea, cotutela Università degli Studi di Roma "La Sapienza" – Freie Universität Berlin Friedrich-Meinecke-Institut, Roma 2009-2010, p. 211.

ti il "grande invalido" Carlo Delcroix che quello stesso anno sarebbe stato nominato presidente dell'Associazione con il Congresso di Fiume[6].

Questo, in estrema sintesi, è il quadro in cui si muove l'A.N.M.I.G. quando, nel Novembre dello stesso anno, De Angelis incontra il neodeputato Delcroix allo scopo di fargli incidere *Il Decalogo del Fante* per la sua discoteca. Anche se manca una documentazione che testimoni gli scambi a proposito, è facile immaginare che l'interprete napoletano sia ricorso proprio ai contatti stabiliti in quell'occasione per cercare un sostegno alla sua opera di raccolta. La tensione nostalgica che lega naturalmente un'associazione combattentista verso la memoria della Prima Guerra Mondiale deve apparire a De Angelis come un viatico per tramutare la sua iniziativa di privato cittadino in un'opera di pubblico interesse, emancipandosi così dagli obblighi contrattuali e di vendita che gli correvano con la Fonotipia. Inoltre, dati i rapporti di vicinanza di cui l'ente associativo gode con il governo, egli può verosimilmente auspicare un intervento "dall'alto" che annetta la sua raccolta delle voci in un contesto istituzionalmente riconosciuto. Decide quindi di avvalersi di un diritto assicuratogli dal contratto stipulato con l'etichetta discografica, che gli consentiva di recedere dall'impegno e di affidarlo a terzi ricevendo in cambio la cifra di 90.000 Lire a mo' di rimborso per le spese sostenute[7]; a qualche tempo dalla messa in commercio dell'albo, l'eventualità risulta conveniente anche per l'etichetta che, nel cedere anche le copie già pubblicate, guadagna a un prezzo poco minore di quello di mercato un numero di ordinazioni che coprono la totalità della tiratura – risultato che difficilmente avrebbe ottenuto affidandosi soltanto al ristretto pubblico cui si rivolgevano le sue costose edizioni.

[6] Per le informazioni riassunte in questo capoverso cfr. ivi, pp. 184-226; F. Zavatti, *Mutilati di guerra. Una storia politica. Il caso modenese,* Unicopli, Milano 2011.

[7] P. Cavallari, A. Fischetti, *op. cit.*, p. 104.

Nel 1926 De Angelis pattuisce con il segretario generale Adriano Mari che "tutto il materiale della DISCOTECA depositato in Milano presso il mio domicilio e presso la Fabbrica Italiana di Fonotipia passa di proprietà all'Associazione Nazionale Mutilati ed io sono pronto ad effettuare la immediata consegna alla persona che il segretario generale della predetta associazione mi indicherà"[8]. Il nome indicato dalla segreteria è quello dell'onorevole Angelo Gorini, altro dirigente invalido eletto nelle liste nazionali e delegato della sede milanese. È qui che verranno trasferiti i materiali ceduti, a cominciare dal mese di Ottobre quando, a seguito degli accordi presi, Mari informa De Angelis che "questa Associazione è venuta nella determinazione di sperimentare con la pratica, la DISCOTECA da lei propostaci"[9]. L'elenco del primo ordine prevede:

N. 28 Fonografi Butterflay a L. 830 cadauno…… .L 23.240,00
"68 album dei Condottieri (8 dischi e astuccio)
a L. 150 ..." 9.450,00
" 84 dischi di Carlo Delcroix (con astuccio) a L. 28 ciascuno…… " 2.350,00
" 60 opuscoli illustrati (a L. 5 ciascuno)…… " 300, 00 T o t a l e:…… L. 35. 340

L'importo di questa merce le sarà pagato anticipatamente, per metterla in condizione di rispondere con la massima rapidità e scrupolosità all'invio della medesima. La S.V. invierà la merce agli indirizzi che le saranno man mano indicati da questa Associazione, provvedendo alla

[8] Contratto A.N.M.I.G. – De Angelis, dattiloscritto n. 4, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[9] Segreteria A.N.M.I.G. a Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta, Roma 28 ottobre 1926, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

confezionatura e ponendo le spese di porto a carico del ricevente.

Il termine massimo che le viene concesso per l'invio di tutto il materiale sopra elencato è di due mesi, vale a dire fino al 31 Dicembre 1926[10].

Si tratta di un primo ordine effettuato in via "sperimentale" che, come si nota dall'elenco, tende primariamente ad assicurarsi un'ampia disponibilità di copie già stampate del disco del presidente Delcroix; nel Marzo 1927, la casa discografica accusa la ricevuta di un nuovo ordine per "N° 31 Originali Matrici, [N°] 31 Matrici Madri e [N°] 578 Matrici di fabbricazione" di tutte le incisioni effettuate per la raccolta, con l'aggiunta di "N° 1000 Etichette di chiusura per album, 55 Opuscoli discorsi 'I Condottieri', 338 Album Tela per un sol disco, 72 Album Tela per otto dischi"[11]. Nello stesso mese, la compagnia informa inoltre l'A.N.M.I.G. di "avere in deposito presso di noi ancora undici matrici di fabbricazione della Discoteca 'La Parola dei Grandi' che per errore di calcolo non furono conteggiate nella precedente lettera"[12]. Non doveva essere l'unico materiale rimasto alla società milanese, se è vero che ancora nel 1929 Adriano Mari si troverà costretto a sollecitare "l'invio di tutto il materiale della discoteca Ivi depositato", pregando De Angelis di "volersi interessare personalmente della cosa [con la Fonotipia] poiché ho urgenza che il materiale in parola sia riunito nei locali della Casa Madre"[13].

[10] *Ibidem*.

[11] Società Italiana Fonotipia – A.N.M.I.G, lettera dattiloscritta, Milano 9 marzo 1927, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[12] Società Italiana Fonotipia – A.N.M.I.G, lettera dattiloscritta, Milano 21 marzo 1927, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[13] A.N.M.I.G. – De Angelis, raccomandata espresso, dattiloscritta, Roma 4 febbraio 1929, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

Per far fronte ai costi comportati dalla rilevazione De Angelis riceve un acconto immediato di 80.000 Lire sulle 320.000 totali convenute, inclusive di una percentuale degli utili derivanti dalle vendite future. Tale somma paga qualcosa di più dei semplici materiali per riproduzione e il confezionamento dei dischi: in sede contrattuale De Angelis sottoscrive anche la "cessione ad essa Associazione della idea […] della DISCOTECA 'LA PAROLA DEI GRANDI' da me creata, e che posso cedere, come cedo, perché completamente di mia proprietà"[14]. I termini della collaborazione concordati con la Fonotipia gli garantivano infatti la possibilità di reiterare la stessa operazione di raccolta delle voci illustri in altri ambiti, a patto che non si trattasse di registrazioni di voci d'opera, esecuzioni musicali o qualsiasi articolo che potesse fare concorrenza ai prodotti generalmente messi in commercio con il marchio Fonotipia. Con il nuovo accordo questo diritto non gli è più concesso: il consenso alla cessione della paternità intellettuale, ceduto forse sotto la pressione dei debiti, è una decisione che De Angelis si ritroverà presto a rimpiangere. Firmando il patto con l'A.N.M.I.G., infatti, egli non intende semplicemente liquidare le fatiche di due anni per ripagarsi del denaro perso durante l'attività di raccolta: obiettivo della trattativa, dal suo punto di vista, è arrivare a un accordo che lo metta in condizione di continuare a interessarsi personalmente dell'incisione dei grandi uomini anche una volta che la titolarità sarà passata di mano.

A questo scopo il contratto riporta anche alcune clausole atte a definire il suo ruolo nell'assetto futuro:

> Fra l'Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra e il Signor Rodolfo Tonino De Angelis, in rap-

[14] Contratto A.N.M.I.G – De Angelis, dattiloscritto n. 4, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

porto al contratto di cessione della Discoteca "LA PAROLA DEI GRANDI", intercorso in data di oggi fra le parti, si conviene quanto segue:

1) L'associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra nomina a partire da oggi il Signor Rodolfo De Angelis suo direttore tecnico per la Discoteca, con quegli incarichi speciali che gli saranno affidati a volta a volta dal Segretario Generale dell'Associazione stessa *e che il Sig. De Angelis ritenga di ammettere* [integrazione scritta a mano].

2) Il signor Rodolfo Tonino De Angelis, per tale incarico percepirà dall'Associazione Nazionale Mutilati il 5% sugli utili derivanti dalla vendita dei dischi della Discoteca sino che la Associazione Nazionale Mutilati avrà in concessione tale vendita dal Governo Nazionale.

3) Tutte le spese che il signor Rodolfo Tonino De Angelis dovesse sostenere per incarichi in base all'Art. 1 gli saranno rifuse dall'Associazione Nazionale Mutilati di volta in volta[15].

Altrove si specifica che le competenze della direzione tecnica avrebbero riguardato "le trattative con ass. fonografiche per quelle concessioni che l'Ass. intendesse fare", "sorveglianza sulla fabbricazione degli ordinativi", "rappresentazione a Milano dell'Ass. per la diffusione discoteca", "studio di progetti per la sempre maggiore diffusione" e "assistenza commerciale"[16]. In altri termini, De Angelis si ritaglia uno spazio come "curatore" e "addetto alle pubbliche relazioni" per un'associazione estesa sul territorio nazionale: una mansione forse meno onorevole di quella da unico titolare della Discoteca, ma anche meno onerosa, che gli avrebbe

[15] Contratto A.N.M.I.G – De Angelis, dattiloscritto n. 5, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[16] Contratto A.N.M.I.G. – De Angelis, dattiloscritto non numerato, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

consentito di continuare a lavorare alle incisioni senza rischiare in proprio e, anzi, ricevendo uno stipendio mensile di "3.000 Lire più il 5% sugli utili netti"[17].

Passando dall'essere un albo discografico in commercio a un più esteso progetto di propaganda patriottico-culturale, la stessa discoteca subisce una metamorfosi che la avvicina a quella "istituzione per l'orecchio" che era rimasta latente in Italia per più di due decenni. Accluse fra le carte dello scambio epistolare tra Mari e De Angelis troviamo le bozze del progetto che verrà presentato dall'A.N.M.I.G. per ottenere la concessione governativa alla vendita di dischi patriottici. Si ipotizza anche un logo, raffigurante una statua al centro di alcune sculture in altorilievo (con un gusto "classicheggiante" che riprende, forse inconsapevolmente, i motivi iconografici dell'estetica Fonotipia), delimitato in alto dalla scritta in caratteri romani "Discoteca 'La Parola dei Grandi' e in basso dal nome del direttore, "A cura di Rodolfo De Angelis"[18].

Gli stessi documenti delineano poi alcune indicazioni di massima sull'amministrazione e la direzione tecnica per il funzionamento della discoteca:

> L'Ente che à la concessione della divulgazione della discoteca dovrebbe creare un consiglio di amministrazione per il funzionamento della Discoteca stessa con sede a Roma. Detto consiglio nominerebbe il Direttore Tecnico che dovrebbe risiedere nella città dove vi è lo stabilimento per la riproduzione delle incisioni.
>
> Il consiglio d'amministrazione, oltre alla regolare amministrazione, dovrebbe occuparsi della dotazione, dello sviluppo e della propaganda.

[17] *Ibidem*.

[18] Scheda ordinazioni, foglio 1, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

> Il Direttore tecnico avrebbe la responsabilità della riuscita di ogni nuova incisione, delle riproduzioni, dell'esecuzione degli ordinativi e della sorveglianza in generale su tutto il materiale tecnico della Discoteca.
>
> La sede di Roma, ricevendo gli ordinativi, ne invierebbe copia, su apposito modulo, al Direttore tecnico, il quale ne curerebbe presso la fabbrica il sollecito approntamento e l'invio rapido.
>
> Avvenuta la spedizione ne darebbe notizia alla sede di Roma, che staccherebbe fattura e provvederebbe per l'incasso.
>
> Il Direttore tecnico dovrebbe suggerire anche quelle modifiche e varianti che, in seguito ad esperimenti riusciti, potrebbero apportarsi ai procedimenti tecnici e agli apparecchi di audizione, nell'interesse di raggiungere sempre una minor spesa di costo di produzione[19].

Malgrado venga espressa in termini generici, la decisione (in sé piuttosto contorta) di stabilire la sede amministrativa e quella tecnica in due luoghi separati è finalizzata a incontrare le esigenze dei contraenti, assicurando a De Angelis la prossimità con i maggiori stabilimenti discografici, che sorgevano a Milano, e contemporaneamente rimarcando il presidio romano di un'A.N.M.I.G. sempre più vicina ai luoghi del potere.

Si specifica poi che, in un prossimo futuro, la sede nella capitale avrebbe potuto servire anche da deposito "per la conservazione dell'originale" e per i servizi di divulgazione al pubblico. Tra questi rientra un'attività di vendita dei dischi, in una formula di abbonamento che parrebbe rivolta soprattutto a scuole, istituti pubblici e altri enti in grado di effettuare ordini significativi. Si appronta il *fac-simile* di un modulo di ordinazione

[19] Discoteca di Stato (per il funzionamento), *Amministrazione e direzione tecnica*, foglio n. 4, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

e alcune "Condizioni per la vendita a rate mensili" da comunicare al cliente: vi si legge che chi è interessato all'acquisto dovrà inoltrare il suo ordine anticipando le spese per l'imballaggio e fornendo "a titolo di garanzia" un acconto pari a "n. Z effetti cambiali pari a tre rate ciascuno"; a fronte delle richieste pervenute, la discoteca si sarebbe riservata il diritto di comunicare in breve tempo se la domanda di ordinazione era stata approvata o meno, specificando che, "in caso di non accettazione", la somma anticipata sarebbe stata restituita in un'unica soluzione "senza alcuna trattenuta"; di contro, coloro la cui domanda d'acquisto era stata accettata avrebbero avuto indietro il loro anticipo "a man mano, e cioè ad ogni tre rate pagate, dopo la prima", salvo ritardi nel saldo – caso in cui la discoteca avrebbe mantenuto gli effetti cambiali in circolazione "per l'importo di rate scadute e non pagate"[20]. A rimarcare la pubblica utilità dell'iniziativa, è previsto anche uno spazio aperto alla cittadinanza dedicato alle audizioni, con una sala nella sede romana "remunita di 4 o 5 cabine, più spaziose di quelle in uso presso i telefoni pubblici. Ognuna di queste cabine fornita di un fonografo". Infine, sulla falsariga del servizio bibliotecario si aggiunge poi che "il personale delle audizioni ritirerebbe, il numero richiesto, dalla scala della scaffalatura e lo porterebbe nella cabina, riportandolo, subito dopo l'audizione, nella sala anzidetta"[21].

Il disegno è assai più approssimato di quelli che, con altra competenza, due generazioni di studiosi della musica naturale avevano sottoposto all'attenzione delle autorità. Cionondimeno, le quotazioni politiche dell'A.N.M.I.G. e il carattere smaccatamente propagan-

[20] Condizioni per la vendita, allegato n. 1, foglio n. 4, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[21] Discoteca di Stato (per il funzionamento), *Amministrazione e direzione tecnica*, foglio n. 4, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

distico di *questa* discoteca sarebbero riusciti là dove i buoni propositi della comunità scientifica non erano bastati. Scrivendo a De Angelis per richiedergli la restituzione delle carte firmate, nel Gennaio del 1927 Adriano Mari gli aveva riferito che con la Presidenza del Consiglio "continuano le trattative", alimentando le sue speranze anche su un'altra questione in sospeso, quella del disco con la voce di Mussolini. "Non appena tornato da Roma l'On.le Delcroix faremo sollecitare l'incisione del disco con il Presidente del Consiglio"[22]. L'iniziativa che De Angelis aveva iniziato da privato cittadino è quindi sul punto di approdare sul tavolo dei legislatori e tutto fa sperare per il migliore degli esiti.

Senonché in data 24 Aprile 1928, gli viene recapitata, ancora da Mari, una lettera piuttosto criptica, forse in risposta ad una sua richiesta di ulteriori aggiornamenti sulla faccenda del decreto (gli ultimi a noi pervenuti risalgono all'anno precedente). Il segretario lo informa che: "sto in questi giorni esaminando altri progetti che da più parti mi sono stati sottoposti e ho anche speranza che il decreto possa essere varato. Non so quali decisioni verranno prese ma, in ogni caso, in omaggio all'ideatore della Discoteca, la terrò aggiornato"[23]. La notizia pare allarmare il destinatario che traccia a matita tre punti esclamativi vicino a quel cenno ad "altri progetti", dei quali evidentemente non è al corrente. Il disegno che aveva concordato e firmato con l'Associazione Mutilati non è dunque l'unico al vaglio del governo? E perché mai Mari metteva le mani avanti, apostrofandolo con la carica onoraria "ideatore

[22] Comitato Centrale A.N.M.I.G – De Angelis, lettera manoscritta, Roma 27 gennaio 1927, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[23] Segreteria Amministrativa Centrale A.n.m.i.g a Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta, 24 aprile 1928, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

della discoteca" senza fare cenno invece al ruolo ben più effettivo di "direttore tecnico" sul quale avevano convenuto?

Una parte delle risposte a questi interrogativi si trova proprio nel testo del Regio Decreto n. 2223 del 10 Agosto del 1928, che istituisce formalmente la Discoteca di Stato. Da un lato le premesse sulla "necessità assoluta ed urgente di disciplinare e sviluppare […] la raccolta e diffusione di dischi fonografici riproducenti la voce di benemeriti cittadini" e gli scopi dichiarati della Discoteca di "raccogliere e conservare per le future generazioni la viva voce dei cittadini italiani, che in tutti i campi abbiano illustrata la Patria e se ne siano resi benemeriti" sono fedeli all'idea di De Angelis, praticamente una parafrasi degli impegni che si era assunto in sede contrattuale con la Fonotipia quattro anni prima. Dall'altro i problemi arrivano con le disposizioni operative date dal testo del decreto e dal modo in cui viene distribuita la responsabilità per la gestione della discoteca: come lascia intendere un articolo comparso su *Il Corriere della Sera* all'indomani dell'emissione del decreto, l'A.N.M.I.G. in questo frangente viene coinvolta soprattutto come "beneficiaria" dei ricavi delle vendite e di una (temporanea) concessione dell'"uso delle matrici di riproduzione per la stampa di dischi fonografici da destinare a scopi di propaganda patriottica o didattici", che può essere conferita o revocata dal presidente del consiglio[24]. Quanto ai destini dell'attività e di chi la conduce, essi dipendono anche da espressioni più dirette del potere statale ed esecutivo: il testo del decreto, infatti, non attribuisce la scelta delle voci da accludere nell'"albo d'onore" all'Associazione o al suo personale (come si pianificava nella bozza del progetto) ma direttamente

[24] N.a., *La Discoteca di Stato e un beneficio per i mutilati*, in "Il Corriere della Sera", 18 ottobre 1928.

alla volontà del Capo del Governo, dal consenso del consiglio dei ministri e "di concerto con il Ministero per la pubblica Istruzione". Quest'ultimo, da quanto prevede l'articolo 3, "provvede all'ordinamento ed alla gestione" nonché alle "spese di acquisto ed incisione delle matrici originali e le matrici di riproduzione delle voci", finanziandolo per un ammontare annuale calcolato intorno alle 50.000 Lire[25]. Se pure negli anni successivi alla fondazione dell'istituto si sarebbe impegnata per rimarcare il proprio controllo, la decisione su chi avrebbe diretto la discoteca non stava, da testo di legge, alla sola Associazione Mutilati.

Le altre risposte alle domande che angosciano De Angelis arriveranno col tempo. A dispetto dell'efficacia "a ritmo di foxtrot" del governo mussoliniano intonata nella sua canzone, si dovrà attendere fino al 3 Gennaio del 1929 perché il decreto venga convertito nella legge n. 81, e ancora tre anni prima dell'istituzione di un comitato permanente e di una sede apposita[26]. Durante questo lasso di tempo il promotore della discoteca vedrà gradualmente sfumare la possibilità di prendere parte al progetto. Le trattative con l'associazione presieduta da Delcroix proseguono in via sempre meno amichevole. Attraverso un intermediario – probabilmente un avvocato chiamato a sua difesa – De Angelis arriverà finalmente a sapere quali sono i progetti di discoteca che attentano al posto che aveva inteso riservare per sé:

> Informazioni avute oggi dalla Grammofono, circa la trattativa che Essa svolge con la Discoteca di Stato. Il Signor Gavino Gabriel si è presentato al Sig. Dulio Bossi, consigliere delegato della Grammofono per trattative

[25] Il testo integrale del decreto è riportato dalla Gazzetta Ufficiale nell'articolo succitato. Cfr anche la trascrizione sul portale dell'Icbsa, <http://www.icbsa.it/index.php?it/98/regio-decreto-legge-10-agosto-1928-n-2223> (ultimo accesso, maggio 2019).

[26] P. Cavallari, A. Fischetti, *op. cit.*, pp. 116-117.

circa la Discoteca di Stato di cui si è detto Direttore Generale a cominciare dall'Agosto p. v.

Egli à premesso che prima di fare una circolare invitante le varie ditte fonografiche a concorrere si è rivolto alla Grammofono, come casa più importante e memore dei trascorsi (che la Grammofono asserisce molto cattivi per lei). Ha quindi chiesto se la Grammofono è disposta a procedere a proprie spese alla incisione per la Discoteca di Stato delle voci degli uomini illustri, e di provvederne alla diffusione e vendita al pubblico, riservando all'Ass. Mutilati il 10% sul prezzo di vendita[27].

La lettera non indugia oltre sui "molto cattivi trascorsi" di cui si sarebbe macchiato De Angelis con la Grammofono ma, stando alla documentazione a nostra disposizione, si possono azzardare due ipotesi. La prima riguarda un possibile primo contatto stabilito con quella che era stata anche la sua casa discografica proprio in fase di progettazione de *La Parola dei Grandi* – una pista che abbiamo già seguito in forza di alcuni particolari che emergono dalla corrispondenza con la segreteria del Duca d'Aosta[28]; contribuirebbero a rafforzarla alcune scherzose espressioni avute da quest'ultimo durante l'incontro per l'incisione, quando aveva domandato a De Angelis "cosa c'è stato con la Gramophone, un litigio?" inducendolo ad ammettere l'esistenza di "alcuni problemi con la mia idea" che, seguendo questa versione, l'avrebbero spinto a preferire la Fonotipia[29]. La seconda ipotesi che avanziamo fa riferimento invece a un contatto avvenuto successiva-

[27] Trattative Ass. Mutilati – De Angelis, lettera dattiloscritta, prima facciata, n.d. Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa. Sebbene non datato, i riferimenti del testo del documento ci riconducono al 1932, anno in cui si avvia il contenzioso con l'Associazione Mutilati e Gabriel prende servizio presso l'Istituto.

[28] Vedi nota n. 12 del capitolo *L'altra discoteca*.

[29] R. De Angelis, *I nostri grandi uomini e il Fonografo*, appunti dattiloscritti, Fascicoli. 9-10, serie 9, Fondo De Angelis, Icbsa.

mente alla cessione della discoteca, a documentazione del quale esiste un'unica lettera, spedita dalla compagnia dei fratelli Bossi in data 24 Settembre 1929. Vi si legge che, a seguito di alcuni colloqui, "la Società Anonima Nazionale del 'Grammofono' sarebbe disposta ad addivenire a trattative con l'A.N.M., concessionaria esclusiva della Discoteca di Stato, onde mettere la propria attività industriale e commerciale a disposizione della Discoteca stessa"[30]. De Angelis potrebbe quindi aver tentato di stringere una convenzione con la sussidiaria italiana della Gramophone a nome dell'Associazione di Mutilati, vuoi in buona fede, (confidando ancora nella sua prossima nomina a direttore) vuoi perché, dopo l'emissione della legge, aveva compreso che il solo modo per mantenere un vantaggio su altri possibili candidati era quello di stabilire un vincolo privilegiato con gli stabilimenti che avrebbero prestato i propri mezzi e le proprie competenze alla messa in opera del nuovo istituto.

Che i rancori contro De Angelis fossero dovuti a una vecchia disputa sul progetto dell'albo discografico o al suo recente "millantare" un titolo che ancora non deteneva, è sicuro che il suo diretto concorrente alla carica, godesse invece di miglior fama – e non solo presso l'etichetta discografica milanese. La lettera menziona infatti il nome di Gavino Gabriel, colui che nella prima parte di questo volume abbiamo conosciuto ora come redattore de *Il Suono*, ora come uno dei partecipanti al dibattito per la fonoteca etno-folklorica: per capire che cosa avesse a che fare lo studioso sardo con la "discoteca" istituita dal decreto legge ricalcato sul progetto dell'A.N.M.I.G. occorre una digressione sulla sua attività da "educatore", già ripercorsa per esteso altrove[31] e

[30] Società Nazionale del Grammofono – Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta, Milano 24 settembre 1929, Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis.

[31] Cfr. B. Zucconi, *op. cit.*, pp. 111-146.

che qui ci limiteremo a menzionare per gli aspetti che ci interessano più direttamente.

Come nel caso de *La Parola dei Grandi*, si tratta di un'iniziativa indirizzata all'interesse delle pubbliche istituzioni ma realizzata ricorrendo ai mezzi di una società privata, quelli appunto della Società Nazionale del Grammofono. Già nell'Aprile del 1922 Gabriel si era rivolto all'etichetta per l'incisione di due canti popolari sardi[32], una pubblicazione piuttosto insolita per l'offerta discografica commerciale e che viene accolta da Paolo Orano con parole entusiastiche: "anche nel nostro paese le iniziative dall'apparenza più lontana all'interessamento del pubblico e alla buona opinione dei sapienti trovano finalmente chi le realizzi con sapienza e ricchezza di mezzi. E Gavino Gabriel ha trovato nella Società Nazionale del Grammofono e nell'illuminato spirito dei fratelli Alfredo e Duilio Bossi i realizzatori del suo sogno"[33]. La collaborazione è destinata a consolidarsi per un'altra attività, che di quella folkloristica è in qualche modo figlia, prendendo essa il via dall'ennesimo fallimento dalla proposta per una Discoteca Etnica Nazionale presentata dallo stesso Gabriel con la collaborazione dei Bossi e su bozza di Arduino Colasanti al Consiglio Superiore delle Arti nel 1922. Come racconterà in seguito, di fronte a quella bocciatura egli si era deciso a "'girare posizione': "Il disco presuppone la macchina fonografica, così come la biblioteca il saper leggere. Quando il fonografo sarà familiarissimo allora sarà facile, senza incomodar lo Stato, creare la Discoteca Etnica Nazionale. Ma per diffondere l'uso del fonografo bisogna, come tutte le novità durevoli, cominciare a penetrare nelle scuole"[34]. "Girando po-

[32] G. Gabriel, *La disispirata/Canto popolare di Gallura*, Grammofono 1924.

[33] P. Orano, *Contemporanei* (1922), estratto cit. in I.Z. Laviani, *Gavino Gabriel. Profilo Editoriale*, cit., p. 14.

[34] G. Gabriel, *I mezzi meccanici dell'insegnamento*, comparsa nel

sizione" rispetto alla questione della fonoteca, Gabriel intuisce che tradizione orale, le scienze dell'acustica e della fisiologia restano argomenti sensibili soltanto in un ambito elitario, mentre l'educazione nazionale rappresenta già di per sé una questione di stato: gli appare chiaro quindi che la via più praticabile per convincere le massime autorità circa l'utilità della fonografia sta nel mettere in primo piano non le sue facoltà di mezzo inscrittore e conservatore del patrimonio fonetico ma soprattutto quelle di mezzo "diffusore" della parola. Un ribaltamento di prospettiva che prende una forma concreta proprio quando l'etnomusicologo preferisce all'apparecchio edisoniano il grammofono di Berliner – poiché, scrive, "una lezione col fonografo sapeva di grottesco e di assurdo"[35]. Insignito dall'etichetta dalla Grammofono della carica di conferenziere a capo del Reparto Educativo, egli prepara di concerto con i gerenti "un programma di lavoro propagandistico" e "un buon corredo di dischi educativi, scegliendo e adattando fra quelli del commercio comune"[36] che verranno presentati lungo una serie di conferenze scolastiche inizialmente confinate alla sola regione ligure. Verso la fine del 1922 stabilisce il primi contatti al Ministero della Pubblica Istruzione dove trova l'approvazione di Giuseppe Lombardo Radice, il filosofo e pedagogo che collaborerà alla stesura dei programmi per l'educazione primaria della riforma del ministro Gentile. Acconsentendo alla sua richiesta di "un esperimento probatorio"[37] commissionava all'etnografo un corso di sei lezioni didattiche d'innanzi alle autorità scolastiche di Milano, Firenze e Roma tra il Maggio e il Settembre del 1923. Più avanti le stesse lezioni vengono ripropo-

1925 su "Leonardo" e ripubblicato in I.Z. Laviani, *Gavino Gabriel. Profilo Editoriale*, cit., pp. 15-19 (17).

[35] Ivi, p. 19.

[36] Ivi, p. 17.

[37] Ivi, p. 18.

ste alla nuova commissione ministeriale per i programmi musicali delle scuole elementari, cui presenta anche un manuale sul *Grammofono Educativo*[38]. L'ordinanza ministeriale emessa l'11 di Novembre di quello stesso anno che "elencava, tra gli arredi consigliati a ogni direzione didattica, 'un apparecchio per le Audizioni Musicali", viene presentata dallo studioso sardo come un risultato diretto dei suoi sforzi persuasivi: "Il fonografo, così, entrava o doveva entrare, ufficialmente, nelle scuole italiane"[39].

L'intervento legislativo, seppur minimo, doveva aprire un nuovo mercato per l'industria discografica italiana. "Per mezzo di giornali scolastici e di trattenimenti propagandistici comunicai direttamente con direzioni didattiche, Patronati, Comuni e, specialmente, con singoli insegnanti […] Per la fine del 1924 si contavano circa 150 Scuole dotate di Grammofono Educativo in piena efficienza"[40]. Per sopperire a questa domanda, il Reparto Educativo progetta delle pubblicazioni "in gruppi di serie successive, da fornirsi con la macchina a condizioni agevoli di pagamento e con forme di abbonamento"[41]. Le serie già utilizzate durante i primi esperimenti nelle scuole spaziano da "il canto degli uccelli" e "le imitazioni umane dei versi degli animali" a "l'audizione degli strumenti musicali di tutto il mondo" e "i canti di tutte le parti del mondo" fino ad arrivare a "le opere musicali più belle per strumenti e per voci isolate o armonizzate"[42]. Spiega Gabriel che "ogni serie di dischi dà la sensazione del lento

[38] G. Gabriel, *Il Grammofono Educativo*, Italica Ars, Milano 1922.
[39] G. Gabriel, *I mezzi meccanici dell'insegnamento*, cit., p. 19.
[40] Ivi, p. 20.
[41] *Fonoteca Scolastica Graduata per sussidio agli insegnanti degli asili d'Infanzia e delle scuole elementari*, plico dattiloscritto, n. d., busta 9, in "Collaboratori discoteca", sottoserie 1 "Collaboratori 1928-1937", serie 11 "Collaboratori", Sezione I, Fondo Istituzionale, Icbsa, p, 3.
[42] Gavino Gabriel, *Il Grammofono Educativo*, cit., p.3.

processo compiuto dalla melodia" per imporsi quale elemento distintivo della sensibilità musicale umana: "Primo disco: canto del merlo, monotono e violento; secondo disco il canto del tordo, impenitente e insoddisfatto; terzo disco: canto dell'usignolo mirabilmente modulato e cadenzato […] La serie è completata con audizioni di zampognari, di zufolatori e di due brani musicali che imitano il suono delle foreste"[43]. Così strutturato, il programma di pubblicazioni mette in pratica quel pensiero evoluzionista che aveva ispirato gli studi sulle culture "primitive" e i raccoglitori della musicologia comparata. Nella fattispecie, quelli che dovevano fungere da principi regolatori di una fonoteca a uso scientifico, capace di racchiudere tutto l'universo dell'udibile compreso fra "melopee, monodie e polifonie regionali" e le "musiche dotte", divengono i criteri guida per il programma didattico da applicarsi nelle scuole primarie; il percorso formativo proposto da questi dischi si articola lungo un itinerario che parte dalle sonorità più elementari e procede in direzione verticale, fino a giungere alle più elevate espressioni uditive. Una scala evolutiva in cima alla quale, siedono però anche gli inni patriottici e le marce militari gradite al Partito Fascista appena salito al potere.

Le varie e generose concessioni al gusto nazional-patriottardo segnano un ulteriore scarto rispetto al programma inizialmente caro ai folkloristi. Iniziata ad anno scolastico ormai inoltrato, la prima applicazione del grammofono nelle scuole era stata "un po' ridotta al 'ramo utilità'. Ogni settimana si compie il rito del saluto alla bandiera: sfilamento, gesto romano, Inno di Mameli o 'il Piave'. Il grammofono, intonando la Marcia Reale, darà al saluto un carattere più solenne, specialmente se gli scolari sentiranno le

[43] N.a., *Il grammofono nelle scuole. I primi esperimenti*, in "Il Corriere della Sera", 3 marzo 1924.

note senza vedere lo strumento"[44]. Pubblicizzata sui cataloghi della Grammofono dell'Aprile del 1924 si trova una serie di undici esercizi di *Ginnastica Ritmica* incisi su sei dischi a doppia facciata come sussidio per le lezioni di educazione fisica, "per imparare a camminar bene, ad acquistare un bel portamento, a marciare quadrati"[45]. Tra gli altri obiettivi dichiarati dell'operazione pedagogica c'è quello di fare del grammofono uno strumento per l'unificazione linguistica, che a partire dalle differenze dialettali care alla ricerca folklorista promuovesse presso i più giovani una corretta audizione e pronuncia della lingua patria. Inoltre, nota lo stesso Gabriel, "Per unificare e meglio dar conoscenza della nostra comune vita nazionale possiamo, sin dalle prime palestre educative, dare al fanciullo la sensazione vera della sua italianità [...] offrendogli cioè con proiezioni luminose, o fisse, o cinegrafiche, e con l'audizione di canzoni popolari e di canzoni dotte la realtà 'tangibile' della Patria"[46].

Abbracciando la missione di "fare gli italiani" il progetto dell'etnografo sardo arriva quasi a coincidere con l'idea "celebrativa" predicata da De Angelis. I punti di contatto tra i due progetti, del resto, si trovano scritti a chiare lettere in quell'articolo su *Il Secolo* che abbiamo già citato nel capitolo sulla fonoteca. Tornando a insistere sull'utilità del progetto che gli era stato rifiutato due anni prima Gabriel profila la possibilità di conservare nella Discoteca Etnica Nazionale, al fianco del patrimonio etnofonico, anche "le voci dei Grandi".

[44] *Ibidem*.

[45] N.a., *Il grammofono a scuola*, in "Il Corriere della Sera", 1 luglio 1927.

[46] G. Gabriel, *Le nostre materie prime....*,in *Musica a Centimetri*, cit., pp. 12-19 (19).

> Chi ha una pratica di fanciulli può capire quale documento di vita, in una scuola, riescirà un Album Discografico della Vittoria, una raccolta cioè di dischi fonografici sui quali le vive voci del Sovrano, di Cadorna e di Diaz e di Thaon di Revel, di Salandra e del Duca d'Aosta e di Delcroix, di d'Annunzio e di Mussolini abbiano fissato dal discorso del Campidoglio al Bollettino della Vittoria, dalla Carta del Carnaro al discorso di Udine, le fasi decisive di questa sublime passione di patria[47].

L'intervento data Giugno 1925, e i rimandi, mai esplicitati, a *La Parola dei Grandi* (a quel punto in lavorazione già da un anno) sono veramente troppi e troppo consistenti per non far pensare che "l'ispirazione" per estendere e capovolgere i propositi del progetto di discoteca etnica potesse venire anche da colui che sarà il suo avversario[48].

Non stupisce quindi che, da questo punto in avanti, il confronto tra i due personaggi assomigli sempre di più a uno scontro testa a testa. La commistione fra missione pedagogica, ragion di patria e deferenza verso l'ideale nazionale sulla quale l'etnografo sardo ha improntato i suoi esperimenti formativi è in piena sintonia con i dettami ispiratori della riforma Gentile, tanto da spegnere le diffidenze che avevano contrapposto l'idealismo filosofico e il campo della scienza applicata (ancora vivissime nella polemica anticrociana di Fara) in nome della comune adesione al nuovo credo politico e alla "spinta alla modernizzazione". Lo stesso Gentile, firmando una prefazione epistolare a una raccolta dei suoi scritti, riserverà a Gabriel un posto "tra quelli degli alleati miei più valenti nell'opera mia, o meglio

[47] G. Gabriel, *L'Archivio delle voci*, in "Il Secolo", 3 giugno 1925.

[48] Va aggiunto comunque che già nel 1922, stilando il programma per il *Grammofono Educativo* egli aveva preventivato una sezione dedicata espressamente a "le parole più espressive degli uomini illustri viventi raccolte dalla loro viva voce" (G. Gabriel, *Il Grammofono Educativo*, cit., p. 3).

nell'opera fascista del rinnovamento della educazione nazionale"[49]. Forte del credito accumulato con la sua attività didattica, nel 1925 l'etnografo decide che è il momento di tornare alla carica. Unisce quindi le proprie forze finanziarie – nella cifra di diecimila lire – a quelle dell'amico Ettore Volponi (già collaboratore de *Il Suono* che l'anno prima aveva chiuso i battenti) e, grazie alla diretta intercessione di Gentile, va a bussare direttamente alla porta del Presidente del Consiglio per sottoporgli una nuova proposta di archivio fonografico, questa volta con una "dimostrazione pratica" in linea con quelle che avevano persuaso il personale dei suoi ministeri. Secondo il racconto di quell'udienza che Gabriel farà anni più tardi, vengono montate apparecchiature della Pathé e della Berliner nell'ufficio di Dino Grandi, all'epoca Sottosegretario agli Interni e agli Esteri, e lì rimangono per dieci giorni in attesa che il Capo del Governo trovasse il tempo per sperimentare l'attrezzatura. Quando finalmente viene il momento, "Mussolini pronunziò due volte la frase 'l'Ottobre Romano è un mese diletto agli dei' con un mio 'più forte Eccellenza' d'incitamento dopo la prima prova e con un 'benissimo!' in chiusura. L'intento era iniziare col suo fonodisco, La Discoteca Etnica Nazionale"[50].

La "prova tecnica di registrazione" avviene l'Ottobre del 1925, lo stesso mese in cui anche De Angelis si presenta nel gabinetto di Palazzo Chigi, nella speranza di ultimare la propria raccolta di voci celebri con quella del capo del governo. Da progetto originale, il suo era uno dei nomi che la discoteca Fonotipia avrebbe dovuto ospitare, e probabilmente la voce sulla quale la compagnia riponeva le maggiori speranze di una buona vendita. Laddove Gabriel aveva potuto contare

[49] G. Gentile, *Lettera-Prefazione*, in G. Gabriel, *Musica a centimetri. Schermaglie e avvisaglie fonografiche*, Ausonia, Roma 1934, pp. 5-8 (7).

[50] Cit. in R. Rossetti, *La voce della memoria*, cit., p. 24.

sull'appoggio del Ministero dell'Istruzione, egli si avvale invece dell'amicizia con Marinetti che fungerà da intermediario. Il rapido scambio viene ricordato in un articolo del *Corriere* di qualche anno dopo: "Il 28 ottobre del 1925 un grandissimo onore mi era riservato, quello di essere ricevuto da S.E. il Capo del Governo, auspice S.E. Marinetti, per presentargli una speciale serie della mia raccolta. Il Duce domandò 'Queste voci si potranno riudire nei secoli? Si potranno conservare, come si conservano i libri, i documenti, le carte?'; 'Eccellenza, sì', "Approvo e mi compiaccio"[51]. Convinto a partecipare anche dall'intermediazione del poeta futurista, dà delega al suo personale di occuparsene e ipotizza una data per la metà del Dicembre di quell'anno. Ancora al Gennaio del 1926, però del disco non c'è traccia. In quella data infatti il promotore della Discoteca riceve una lettera dalla Società di Fonotipia a proposito della percentuale di fatturato che gli spetta dalla vendita dei dischi: dal fatto che le cifre vengano riviste al ribasso (da 17.15 lire a 15.80 per ogni copia venduta, "essendo intanto ribassato nella stessa proporzione il prezzo corrente di vendita al dettaglio del nostro disco serie O., secondo il quale dovevamo regolarci"[52]) si deduce che l'albo discografico è già in commercio; l'aggiunta di un nuovo disco in corso d'opera e fuori dai termini previsti dal contratto poteva tuttavia giustificarsi in virtù del valore aggiunto che la personalità in questione avrebbe portato all'albo. Poiché lo sa ancora in trattativa, la compagnia milanese dà al suo collaboratore un ultimatum: "Quanto riguarda una eventuale incisione di S.E. Benito Mussolini saremmo disposti, date le circostanze eccezionali e per darVi possibilità di venire a una conclusione, di farVi il prezzo di L.

[51] R. De Angelis, *Come raccolsi la voce dei condottieri*, cit.

[52] Società Italiana Fonotipia a Rodolfo De Angelis, Raccomandata dattiloscritta, 19 gennaio 1926, Milano, Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

12.80 (Lire dodici e ottanta per disco). Questa è però la nostra ultima offerta." Anche questo invito è destinato ad andare diserto: la posta in gioco non è più così allettante, almeno dal punto di vista economico (accettare il prezzo suddetto avrebbe significato, per De Angelis "che Voi rinunciate alla percentuale del 10% (dieci per cento) spettantevi secondo nostri accordi sugli altri dischi in questione")[53], e i contatti con la segreteria di Mussolini si erano risolti in un nulla di fatto.

Alla stessa, vana attesa era stato condannato anche Gabriel, che quantomeno era riuscito a porre il capo del governo di fronte al fonografo. Alla prova non segue però nessuna seduta definitiva e tantomeno l'approvazione per un progetto più ampio come quello che avrebbe auspicato lo studioso; è l'inizio di una lunga e infelice anticamera per lui, durante la quale scrive più volte alla segreteria di Alessandro Chiavolini e addirittura al figlio del duce in merito alla propria pratica, lamentando a tutti condizioni economiche all'orlo del fallimento, senza però ottenere soddisfazione. Il Regio Decreto del 1928 reso esecutivo nella legge dell'anno successivo arriva per vie che non lo riguardano direttamente, ma rappresenta un'altra occasione, forse l'ultima utile, per vedere realizzate le sue ambizioni. Più che la presenza al Ministero dell'Educazione Nazionale di Giuliano Balbino, seguace della "rivoluzione spiritualistica" gentiliana, sarà provvidenziale per le sorti di Gabriel l'interessamento di Umberto Giordano cui è legato da rapporti amichevoli e con il quale collaborerà scrivendo i testi di alcune sue arie da camera e quello dell'*Inno del Decennale* commissionato al compositore direttamente da Mussolini[54]. L'ascendente che il compositore esercita sul duce è infatti cruciale per far prevalere la causa

[53] *Ibidem*.

[54] A. Petacchi, *Voce: Gabriel, Gavino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 51, Treccani, Roma 1998, ripubblicato su: <http://www.treccani.it/enciclopedia/gavino-gabriel_%28Dizionario-Biografico> (ultimo accesso, maggio 2019).

dell'etnografo: il 31 Gennaio del 1931 Giordano legge una relazione all'Accademia d'Italia della quale è socio, dove sostiene l'esigenza di allargare gli scopi della Discoteca e di eleggere una persona competente alla sua guida. Il suo intervento approfitta delle lungaggini nelle quali si era impigliata l'Associazione Mutilati dopo aver ricevuto la prima concessione per prestare un fianco all'amico, che può finalmente sottoporre il progetto che da anni aveva nel cassetto[55].

Questa volta la sua proposta viene approvata e premiata dall'Accademia con 5000 lire[56]; il 29 Giugno di quell'anno un altro decreto arriva a fornire finalmente le linee direttive sull'amministrazione dell'istituto, mettendo così ordine nel campo di forze politiche che si erano affollate intorno alla discoteca prima ancora che questa divenisse operativa. Con questo verrà istituito un Comitato Permanente per la discoteca che conta fra i suoi membri esponenti del Ministero dell'Educazione Nazionale, il Capo Divisione Commerciale, rappresentanti dell'A.N.M.I.G. e della presidenza del Consiglio. In Ottobre, con un altro decreto del capo di governo, viene eletto a capo del comitato lo stesso Umberto Giordano: la nomina di Gabriel a primo direttore della Discoteca di Stato verrà ufficializzata il 15 Gennaio dell'anno successivo[57]. La sede deputata sarà ancora quella centrale di Piazza Adriana dell'Associazione Mutilati, mentre tanto la Grammofono quanto la Fonotipia restano escluse: oltre a sorgere entrambe a Milano, esse sono troppo "compromesse" con le rispettive case d'appartenenza straniere, la Gramophone e la Odeon, mentre "la volontà del governo fascista

[55] R. Rossetti, *La voce della memoria*, cit., p. 31.

[56] L. S. Uras (a cura di), *Musica, scuola e nazione. Gavino Gabriel: un carteggio con Giuseppe Prezzolini e altre lettere inedite*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, p. 47.

[57] N.a., *Il comitato per la Discoteca Statale*, in "Corriere della Sera", 16 gennaio 1932.

non poteva che trovare forma che con mezzi e materiali puramente italiani. Infatti è la Fono-Roma che cura tali incisioni e gli sviluppi della tecnica da disco da archiviare […] è logico pensare e bene augurarsi che anche in questa attività la nostra genialità possa, sempre maggiormente, liberarsi dal pesante giogo straniero"[58].

Tale sequela di interventi legislativi mette Rodolfo De Angelis fuori dai giochi. A nomina avvenuta, sentendosi estromesso dalla sua stessa iniziativa, intenta causa all'A.N.M.I.G. accusandola non solo di essere venuta meno all'accordo che lo voleva direttore della Discoteca, ma anche di ostacolare indirettamente la vendita dei dischi da lui ceduti e quindi l'incasso degli utili che gli sarebbero spettati. Dalle informazioni filtrate fin lì si prospetta infatti l'eventualità che, sotto la direzione di Gabriel, il censimento fonografico riparta, andando per giunta a "coprire" alcune delle personalità già incise per *La Parola dei Grandi*[59]. Secondo la linea sostenuta dal legale che lo rappresenta, tale possibilità andrebbe ad avvalorare la tesi per la quale "la Discoteca di Stato nulla à da vedere con la sua raccolta ceduta". In effetti, più che essere un'evoluzione del progetto presentato in prima istanza, l'organismo approvato tra il 1931 e il 1932 è proprio un'altra discoteca, della quale, quasi per caso, l'Associazione si trova

[58] Daylle, *I dischi dell'Intervento*, in "Radiocorriere", vol. 9, n. 21, 1933, p. 9. I rapporti con la Fono-Roma, prima società di doppiaggio italiana, non dureranno che pochi anni; per inadeguatezza di mezzi le subentrerà nel 1936 la C.e.t.r.a, da lì in poi unica concessionaria delle vendite di dischi riguardanti e la produzione dell'EIAR e quelle della Discoteca di Stato.

[59] Tra i nomi che figurano in un primo elenco presentato da Gabriel alla Grammofono, figurano quelli di Paolo Thaon di Revel e Pietro Badoglio. Le loro voci sono, insieme a quella di Guglielmo Marconi e Grazia Deledda, tra le prime immortalate "ufficialmente" dalla Discoteca di Stato, come testimoniano i carteggi conservati presso lo stesso Fondo Istituzionale dell'Icbsa (Fascicolo 2 "Produzione e programma", Busta n. 9, serie 12 "Raccolta voci 1932-1939", Fondo istituzionale voci storiche, Icbsa).

ad avere la concessione. La linea offensiva di De Angelis rimarca chiaramente l'ambiguità della situazione: "L'Ass. Mutilati tende forse a ottenere una formale rinuncia del De Angelis a ogni titolo e diritto, per, in un secondo tempo, venir meno ai nuovi obblighi che contrarrebbe in cambio? L'Ass. agisce d'accordo con la Discoteca di Stato che fa capo a Giordano oppure è da questa ostacolata nella concessione ottenuta?"[60]. Ma se pure non ha torto a rimproverare un comportamento quantomeno opaco da parte dell'Associazione, De Angelis si ritrova a combattere con armi spuntate: egli infatti fa leva su una paternità intellettuale della Discoteca che non poteva più rivendicare, avendola di fatto ceduta insieme alla totalità dei materiali per la riproduzione. Glielo ricorda indirettamente una missiva della Fonotipia, da lui richiamata in causa nella speranza di riaffermare i suoi diritti originali: mentre conferma che "all'atto della cessione alla Associazione Nazionale Mutilati Lei era il legittimo e solo proprietario della Discoteca", la compagnia discografica segnala anche che le prerogative concesse a questa posizione erano mutate insieme agli altri termini del patto, "allo scopo unico che potesse effettuarsi la cessione"[61]. Il procedimento legale si concluderà nel 1934 confermerà questa versione dei fatti, negando a De Angelis ogni prerogativa sull'"idea" della discoteca e costringen-

[60] Trattative Ass. Mutilati – De Angelis, lettera dattiloscritta, seconda facciata, n.d. Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

[61] Segreteria centrale A.N.M.I.G. – De Angelis, lettera dattiloscritta, Roma 14 marzo 1929, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis…", Fascicolo 3, serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa. La risposta della Fonotipia viene girata a Rodolfo De Angelis da Adriano Mari che si riserva di conservarla "fino a completo chiarimento di tutte le pratiche in corso con il Ministero di Educazione Nazionale relativamente alla Discoteca".

dolo a rinunciare a qualsivoglia pretesa nei confronti dell'Associazione dei Mutilati[62].

Almeno sul piano formale, la competizione per la direzione della Discoteca di Stato si era dunque conclusa un vincitore e uno sconfitto. Mentre quest'ultimo tornerà a più riprese a lamentare quello che identificherà sempre come un furto di proprietà, sottolineando che "senza il mio interessamento non se ne sarebbe fatto nulla"[63], il neodirettore sancirà l'impegno mantenuto nei confronti degli studi etnografici e della cultura epistemica dell'ascolto con un capitolo del suo *Musica a centimetri* significativamente intitolato "La Vittoria". Vi si riporta il testo della legge del 18 Gennaio 1934, che estende le competenze della discoteca alla raccolta e all'ordinamento di "tutto quanto nel campo dei suoni interessi la cultura scientifica, artistica e letteraria, ed in modo particolare: a) i canti e i dialetti di tutte le regioni e le colonie d'Italia; b) le interpretazioni 'definitive' delle opere principali dei maggiori compositori e poeti viventi; c) ciò che possa interessare gli studi di glottologia, di zoologia, di fisiologia, di storia, ecc"[64]. È un intervento ascrivibile senz'altro al periodo della sua direzione e che ha il merito di ri-orientare significativamente le attività di preservazione e conservazione dell'archivio verso linee di raccolta che verranno perseguite soprattutto in futuro.

Se di vittoria si tratta, però, essa è di breve durata e ha un valore perlopiù simbolico; ben presto l'etnografo sardo si ritrova infatti costretto a rivendicare a propria volta il titolo di "padre della Discoteca" d'innanzi alle forze che lo mettono in discussione. Accade in un'infuocata missiva indirizzata ad Adria-

[62] P. Cavallari, A. Fischetti, *op. cit.*, pp. 116-117.

[63] R. De Angelis, *Inutile tenere nascosto il disco con la sua voce*, in "Corriere d'informazione", 14-15 dicembre 1956.

[64] G. Gabriel, *Musica a centimetri*, cit., p. 134.

no Mari, al quale chiede "un minimum di quella deferenza che gli Uomini insigni, che mi hanno conosciuto prima che inventassi la parola Discoteca (anno 1922: Il grammofono educativo, Milano, Italica Ars) mi hanno sempre dimostrato"[65]. Tra le varie lamentele esposte al segretario dell'A.N.M.I.G., che lo aveva rimproverato di non adempiere adeguatamente ai suoi doveri, vi sono le condizioni di lavoro in cui si dibatte ("che io, senza personale, tenga in ordine la corrispondenza e gli schedari, riceva e faccia continue visite, mi moltiplichi al telefono, sopraintenda alle incisioni preparatorie e mi tenga doverosamente al corrente di tutto il movimento culturale, tecnico e artistico…")[66] e una divergenza in merito alle voci da incidere. All'Associazione che vorrebbe mettere in circolazione i dischi che ha ereditato da De Angelis e continuare il censimento con altre personalità, magari più urgenti, Gabriel risponde che "le incisioni esistenti dell'On. Delcroix e S.E. Pirandello non contano ufficialmente per la Discoteca"[67] e insiste nel volerle rifare, come da decreto. L'asprezza dei toni e l'insistenza con cui fa appello alla temibile autorità di Mussolini, ricordando la "viva e comprensiva adesione del Presidente dal quale direttamente dipendo e al quale direttamente rispondo del mio operato"[68] fanno intuire che, a un anno soltanto dalla nomina, i rapporti fra Associazione concessionaria e direttore dell'istituto fossero già ai ferri corti.

Ma le alte conoscenze che avevano aiutato lo studioso a rivestire quel ruolo nulla potranno quando si tratte-

[65] Discoteca di Stato – Il direttore a Adriano Mari segretario Generale, prot. 390Ro6, Roma 23 Dicembre 1933, lettera dattiloscritta, Fascicolo 2, Dott. "Gavino Gabriel", busta 9, "Collaboratori discoteca", sottoserie I, "Collaboratori 1928-1937", serie 11, "Personale", Sezione I del Fondo Istituzionale, Icbsa.

[66] *Ibidem*.

[67] *Ibidem*.

[68] *Ibidem*.

rà di rinnovare la sua posizione: malgrado la paventata intesa con il capo del governo, una fattiva richiesta di intercessione a Giovanni Gentile perché si esprimesse a suo favore[69], e il tentativo di Giordano di far nominare un nome di comodo che gli consentisse di proseguire il suo operato per interposta persona[70], dopo il 1934 Gabriel verrà destituito dalla carica. I suoi immediati successori – il deputato Cesare Colbertado dopo il 1934 e il capitano dei bersaglieri Ivo Bettini dopo il 1937 – sono nomi privi di un'effettiva competenza con il mezzo fonografico, con il solo merito di essere espressione diretta dell'Associazione Nazionale Mutilati. Negli anni che seguono la prima direzione, questa tenterà infatti di appropriarsi della gestione dell'istituto anche per quegli aspetti che da decreto originario non le competevano, causando così anche le dimissioni di Umberto Giordano dal comitato permanente, poi sostituito dal senatore Emilio Bodrero. Anche quello dell'A.N.M.I.G., però, è un controllo soltanto temporaneo: una volta che la Discoteca verrà ammessa ai ranghi del Ministero della Stampa e della Propaganda, nel 1935, essa dovrà a sua volta rinunciare a qualunque pretesa sull'istituto, cedendone la gestione in cambio di un indennizzo e un rimborso delle spese sostenute per le incisioni effettuate fino a quel momento di circa 450.000 Lire[71]. Quell'atto – che consegna ironicamente l'Associazione allo stesso destino che essa aveva riservato a De Angelis anni prima – sancirà il totale asservimento dell'istituto alle dipendenze dirette del governo, un'arma in più nell'arsenale mediatico che accompagnerà l'Italia al secondo conflitto mondiale.

[69] Cfr. L. S. Uras (a cura di), *op. cit.*, p. XXXIV.

[70] Nella ricostruzione di Roberto Rossetti si fanno i nomi di Pier Giulio Breschi e dell'etnomusicologo Fernando Liuzzi quali candidati alternativi sostenuti da Giordano. (*La voce della memoria*, cit., p. 42).

[71] Ivi, p. 44.

Documentalità *vs*. monumentalità fonografica. La memoria sonora e le economie della traccia

Malgrado gli avvicendamenti di cui si rendono protagonisti portino i rispettivi progetti a confondersi fino a sovrapporsi, Gabriel e De Angelis restano efficaci personificazioni delle forze che maggiormente hanno contato per l'istituzionalizzazione del medium fonografico in Italia, le istanze di una comunità scientifica da una parte e quelle dell'industria discografica dall'altra. Pur breve, la prima direzione della Discoteca basta a ribadire la convivenza di queste due sue "anime" sotto un unico tetto, facendo convergere due "censimenti" fonografici fino a quel momento condotti in contesti separati. Con l'intervento legislativo del 1934, essa promette da un lato a offrire ai folkloristi un luogo e i mezzi attraverso i quali produrre, raccogliere e ordinare quella "documentalità" che andavano chiedendo da tempo; dall'altro essa mette a regime la pratica di ritrarre voci di uomini illustri sulla falsariga del *modus operandi* precedentemente adottato da De Angelis. L'istituzionalizzazione di queste due linee di raccolta e la loro parificazione resterà però valida soltanto sulla carta. Nonostante l'impegno di Gavino Gabriel infatti, le preoccupazioni di chi dirigerà la Discoteca dopo di lui saranno decisamente più tese a completare il censi-

mento fonografico delle autorità che non a recuperare il tempo perduto con le ricerche glottologiche, linguistiche o musicali, condannando così la comunità scientifica a rimandare l'istituzionalizzazione delle proprie attività a guerra conclusa[1]. Prima di allora, le attività di archiviazione e produzione di incisioni fonografiche ufficiali procedono quasi esclusivamente secondo i modi della "ritrattistica vocale" passati in consegna all'istituto: basti fare riferimento ai cataloghi discografici e ai relativi carteggi conservati presso il Fondo Istituzionale dell'Icbsa che, a fronte di una sola occorrenza di carattere folklorico precedente il 1956[2], testimoniano invece una febbrile attività di corrispondenza per mettere su disco le personalità della politica, dell'arte e della vita militare. Soltanto dal 1932 al 1939 vengono contattati circa venticinque individui, dai fedelissimi del duce ai regnanti di casa Savoia, da Grazia Deledda a Piero Mascagni fino allo stesso Mussolini che nel 1937 concederà finalmente la propria voce a un disco di produzione italiana inaugurando così un'inflazionata discografia a suo nome[3]. Gabriel dovrà così tener fede all'amor di

[1] In termini quantitativi, un contributo significativo da parte dell'archivio nazionale in questo senso può essere datato solo dopo la seconda guerra mondiale, tra il 1947 e il 1950 con alcune campagne di registrazione di musiche naturali ed espressioni dialettali in collaborazione con istituti di ricerca glottologici e musicologici universitari, e in maniera più massiccia nel 1961: sotto la direzione di Anna Barone, fu istituito l'Archivio Etnico Linguistico Musicale, in collaborazione con il glottologo Antonino Pagliaro e Diego Carpitella. Cfr. S. Biagiola (a cura di), *Etnomusica: catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'archivio etnico linguistico-musicale della Discoteca di Stato*, Il ventaglio, Roma 1986.

[2] Ci riferiamo alla corrispondenza compresa tra il 1933 e il 1939 con l'Opera nazionale dopolavoro di Catania, riguardante le incisioni dei Canterini Etnei, gruppo folkloristico catanese fondato da Gaetano Emanuel Calì su repertorio popolare siciliano (Fascicolo 1, in "Canterini Etnei O.N.D. – Catania", Busta 9, Serie 7, "Folklore 1935-1956", sezione I, Fondo Istituzionale, Icbsa).

[3] Dati ricavati dalla consultazione del Fascicolo 2, in "Produzione e programma", busta 9, serie 12, sezione I, fondo Istituzionale,

patria paventato quando si trattava di ottenere la nomina di direttore, assolvendo a sua volta al compito di incidere i grandi uomini. In una lettera all'amico Prezzolini scritta molto tempo dopo, ricorderà l'importanza cruciale di questa mansione rievocando i suoi giorni da direttore: "mi trovai a vedere 'a culo nudo', come diceva Talleyrand di Napoleone, tutti gli uomini (e le donne) più in vista del Decennale I del fatidico Ventennio […compresi] minori e minuscoli del Regime, intervistando e annotando le più impensate e impensabili dichiarazioni dei 'designati immortali'"[4].

A fronte della normalizzazione cui è andato incontro l'uso della fonografia nei campi dell'etnografia e dell'antropologia gli *Stimmporträts* resteranno appannaggio pressoché esclusivo di questo particolare momento storico. Il fatto che, almeno nel caso italiano, queste incisioni appartengano a un'eredità controversa frutto di una concezione, per così dire, "autoritaria" delle potenzialità della fonografia è una ragione di più per rivendicare un approccio differente rispetto al resto dei materiali conservati in archivio, in particolare quelli che attengono a un lavoro di documentazione dell'oralità. Del resto, già presentando gli uffici della Discoteca di Stato ai lettori de *Il Corriere della Sera*, Umberto Giordano individuava per l'istituto un duplice scopo, quello di tramandare il patrimonio fonico della nazione "a documento e monumento per le future generazioni"[5]. La stessa dicitura sarebbe tornata nel modulo che la Discoteca stessa presentava ai soggetti delle sue incisioni, nel quale veniva chiesto alle

Icbsa. Nel fondo sono conservate anche le corrispondenze con il Provveditorato degli studi per la diffusione dei dischi di Mussolini con i discorsi per la campagna d'Etiopia del 1935 e il ventennale per la Vittoria del 1938 (Fascicolo 1, busta 9, serie 12, sezione I, Fondo Istituzionale, Icbsa).

[4] Gabriel-Prezzolini, lettera dattiloscritta, Roma 20 aprile 1960, pubblicata in L. S. Uras (a cura di), *op. cit.*, p. 47.

[5] U. Giordano, *Anche le parole rimangono*, cit.

personalità di turno il consenso ad ottenere la loro "fonografia […] a documento e monumento della Vostra persona"[6]. La scelta terminologica rimanda a una dicotomia più volte rielaborata nel contesto dalla storiografia maggiore. Per non citare che uno degli innumerevoli contributi in questo senso, la definizione data da Jacques Le Goff per l'*Enciclopedia Einaudi* vuole il documento come "scelta dello storico" e il monumento come "eredità del passato"; documento è ciò che insegna, monumento è ciò che ammonisce o "vuol far ricordare"[7]. Secondo il medievalista, un elemento dirimente per distinguerli si trova nel gradiente di intenzionalità che presiede la costruzione dell'uno rispetto all'altro. In questa chiave, il documento "pare possedere un'obiettività che si contrappone all'intenzionalità del monumento" che invece dipende dalla capacità "di perpetuare delle società storiche (è un lascito alla memoria collettiva) e di rimandare a testimonianze che sono in minima parte testimonianze scritte"[8].

Nel nostro caso la differenza non è ravvisabile osservando l'oggetto in superficie: a parità di formato, tanto la registrazione di un canto etnico quanto quella del discorso di un personaggio pubblico contengono una "traccia" di qualcosa che è avvenuto in passato. Il valore storico di questa traccia, tuttavia, va inteso secondo il sistema in cui viene inserito, dal modo in cui viene trasmessa attraverso il tempo; il suo significato va inteso, insomma, in base all'appartenenza a quella che Louise Merzeau, rielaborando la dicotomia tra monumento e documento rispetto alle tecnologie mediali, ha chiamato "regime della traccia". Secondo la mediologia france-

[6] Facciamo riferimento alla totalità dei moduli di adesione preservati e ordinati per sottofascicoli nel Fascicolo 2 "Produzione e programma", busta 9, serie 12, sezione I, fondo Istituzionale, Icbsa.

[7] J. Le Goff, *Voce: Monumento/Documento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 7, Einaudi, Torino 1987, pp. 38-43 (38).

[8] *Ibidem*.

se: "pour assumer une fonction documentaire, la trace doit se conformer à un standard ou à un format, qui garantissent son accessibilité et sa connexion avec d'autres traces"[9]. A questa implicita consapevolezza vanno ricondotti gli struggimenti di Giulio Fara e degli altri storici della musica naturale, circondati di quelle che già ritenevano essere "tracce" sensibili di un passato arcaico ma impossibilitati a raccoglierle per via delle insufficienze del sistema di inscrizione in uso. Come tecnica di scrittura dell'udibile, abbiamo detto, la fonografia sa offrire un mezzo per raccogliere e preservare quelle parti di universo sonoro che restano illeggibili alla semiografia, parificando gli ordini culturali di suono, rumore e musica secondo la loro comune natura di vibrazioni fisiche; la registrazione da sola, tuttavia, non può essere sufficiente a ricostruire l'evoluzione delle espressioni uditive che *dal* rumore porta *alla* musica come quella che si propone la musicologia comparata o la successione di espressioni orali cui sono interessati gli studi del folklore. Le tracce raccolte dal fonografo acquistano il proprio valore documentale solo all'interno di un'opera di ricostruzione storica, quando sono lette e collocate entro un quadro organizzato. Anche per questa ragione l'esigenza dei singoli mezzi meccanici di registrazione si era manifestata in contemporanea a quella di una fonoteca, uno spazio cioè che rendesse possibile la collazione dei singoli fonogrammi, al fine ultimo di tracciare una storia delle culture premoderne. L'atto dell'incisione è il primo momento di un processo di "messa in ordine" che trova la sua naturale prosecuzione nelle modalità di raccolta e standardizzazione perseguite da un'istituzione archivistica. All'interno di questo sistema l'incisione etnofonica può essere riconosciuta quale unità documentale in quanto seleziona e trasferisce alcune tracce da

[9] L. Merzeau., *Du monument au document*, in "Cahiers de mediologie", vol. 4, n. 7, 1999, pp.47-57 (49).

un'organizzazione orale della memoria a quella scritta. "Le simple fait de recopier, transcrire ou photographier un objet l'enlève à l'usage ordinaire pour le constituer en une pièce venant combler un ensemble posé *a priori*. C'est cette décontextualisation de la mémoire qui confare au document sa valeur opératoire"[10]. Solo quando viene finalizzata a questo "trasferimento", decodificando e ri-codificando l'evento sonoro tramite i mezzi meccanici e decontestualizzandolo e ri-contestualizzandolo tra le altre tracce in archivio, l'inscrizione fonografica diventa a tutti gli effetti un atto di registrazione, la produzione di un documento.

Diverso è il discorso per le voci raccolte con *La Parola dei Grandi*, che spesso recitano a favore di fonografo il testo di bollettini di guerra diramati durante l'infuriare dei combattimenti e successivamente divenuti parte di un'economia della memoria più volte messa sotto scrutinio dagli storici. Nei monumenti fonografici eretti da De Angelis quell'atto di inscrizione viene decontestualizzato, e, in qualche modo, "sottratto" al lavorìo di continua re-interpretazione storiografica per restituirgli la sua unicità evenemenziale, "ajustant l'événement aux formats de sa diffusion"[11]. La ragione di questo passaggio dalla memoria scritta a quella sonora non sta nella speranza di recuperare maggiori informazioni, né nell'urgenza di collocare un evento entro un lavoro di razionalizzazione storica: al contrario, l'archiviazione opera qui per de-contestualizzazione e isolamento, scegliendo dalla storia recente le personalità e gli istanti cui riconsegnare una corporeità acustica. In questo senso, il primo *corpus* archivistico fornito dall'opera di De Angelis e l'intera raccolta delle voci dei grandi uomini che proseguirà su ordine di Mussolini, rispondono a quella nostalgia proiettiva e "in prospettiva" che Merzeau

[10] Ivi, p. 50.
[11] Ivi, p. 54.

vede come propria dei media di massa, attraverso i quali "le réel n'est plus soumis à une interprétation, mais instantanément prélevé, enregistré et converti en trace d'un *avoir-été-là*, absenté aussitôt que saisi"[12]. I dischi delle personalità illustri sono sì tracce (nella forma che abbiamo descritto dell'impronta o del calco corporale) ma possiedono anche un valore simbolico che si eleva oltre il semplice evento inscritto: immortalando i propri soggetti nell'atto di pronunciare un discorso storico, De Angelis non si preoccupa soltanto di ottenere un documento della loro vocalità ma compie piuttosto quello che Merzeau chiama un "transport d'une signification abstraite dans une forme sensible"[13], nella fattispecie l'attribuzione di una "voce" umana all'Italia vittoriosa.

In maniera speculare al modo in cui mettono a registro le tracce, l'economia documentale e monumentale orientano, più o meno scientemente, il futuro fruitore verso due diverse modalità d'ascolto differenti. La produzione di quello che Gabriel definisce "il 'documento' perenne, di facile esame, che ognuno potesse avere a suo piacimento, per il suo studio e la sua passione"[14] postula già di per sé un orientamento analitico. Con il suo corredo di schede di raccolta e altre documentazioni scritte, l'archiviazione del fonogramma etnofonico è un atto di selezione e preservazione sulle rimanenze di un passato sonoro compiuto da storici e rivolto essenzialmente ad altri storici; nel momento in cui si sottopongono reperti musicali o linguistici all'attenzione di questi ultimi si presuppone, da parte loro, un approccio improntato alla ri-lettura del documento. La preservazione qui risponde, citando ancora Merzeau, a "une logique de mise à jour et de reproductibilité. […] Pour durer, il doit être périodiquement réactualisé,

[12] *Ibidem* (corsivo nell'originale).
[13] Ivi, p. 50.
[14] G. Gabriel, *Il commercio della poesia*, cit.

par correction, suppression ou ajouts de données"[15]. Il vantaggio portato in dote dal documento fonografico, che consente allo studioso di "riudire un numero infinito di volte la medesima frase melodica o il medesimo verso, la medesima nota o la medesima parola"[16] al fine della trascrizione, viene così esteso anche a chi lo consulterà domani, preludendo a una ri-messa in ordine della traccia: un ascolto infinitamente ripetibile, significa, sul lungo termine, la possibilità di infinite interpretazioni, verifiche e riscritture della storia di cui fa parte. La responsabilità cruciale dello storico che inaugura questa trafila, incidendo il fonogramma per primo, sta nel confezionare un documento servibile a questi scopi effettuando un prelievo abbastanza accurato da prendere il posto dell'evento originario. L'inscrizione documentale infatti "*tient lieu* de l'objet, parce qu'il en est un double à la fois *réduit* (par l'échelle, la matière ou le formalisme du langage) et *augmenté* (par la valeur ajoutée d'une information)"[17], un concetto ben sintetizzato dallo stesso Caravaglios quando parla dell'"eliminazione" della fonte viva prodotta dal disco come di un'agevolazione per i compiti dell'etnografo. Una prima coscienza della delicatezza di questa mansione aveva spinto gli esponenti della generazione di mezzo a scagliarsi contro le trascrizioni per voce e pianoforte, accusando gli autori di "abbellire" i canti popolari secondo il proprio gusto, laddove la fonografia, accolta dalla cultura epistemica dell'ascolto come strumento *oggettivo* di rappresentazione del reale, assolverebbe invece al compito di *deferire* le informazioni raccolte senza riportare indebite sovrapposizioni da parte del raccoglitore nel processo di documentazione.

[15] L. Merzeau, *op. cit.*, p. 49.
[16] C. Caravaglios, *Il Folklore musicale in Italia*, cit., p. 166.
[17] L. Merzeau, *op. cit.*, p. 50, corsivo nell'originale.

Che l'oggettività meccanica non fosse però l'unica funzione mediale attribuibile alle tecnologie audio (e che l'organizzazione della documentalità non fosse il solo scopo possibile della fonoteca) lo dimostrano le pratiche coltivate in parallelo dall'industria discografica che l'opera di De Angelis introduce indirettamente nell'istituzione archivistica. Quando l'autore della raccolta Fonotipia parla dell'importanza di conservare la voce per "la ricostruzione delle personalità dell'epoca"[18] egli sta pensando già in prospettiva futura, candidandosi di fatto a sostituirsi allo storico di domani. Le tracce raccolte e ricostruite intorno alla personalità del dicitore non richiedono allo storico alcuna interpretazione ma, al contrario, tendono a imporgliela, secondo i criteri scelti dagli stessi protagonisti; più che un deferimento di informazioni esse agiscono per *differire* gli eventi rappresentati a un ascolto futuro. In questo, il punto di vantaggio rispetto a qualsiasi trascrizione sta nella capacità del medium fonografico di conservare il tempo come fenomeno fisico, una proprietà che la traccia monumentale sfrutta per cercare una risposta emozionale, *soggettiva* in netta antitesi a quella distanza analitica che si richiede allo studioso. In altri termini, ascoltare un 78 giri con un discorso "dei grandi" arrestando il disco nel suo giro per fargli ripetere infinite volte una parola o una frase, o alterando la velocità di lettura del grammofono, andrebbe a inficiare la solennità delle espressioni e dei momenti rappresentati. La "monumentalità" dei ritratti vocali presuppone invece la credenza illusoria di ascoltare come se ci si trovasse alla presenza fisica dell'oratore: ogni ripetizione del disco trasporta l'ascoltatore nel luogo e nel tempo in cui viene pronunciato l'enunciato, aggirando qualsiasi tentativo di relativizzazione per suscitare nel fruitore, un immutato senso di patria,

[18] R. De Angelis, *Pirandello non annuì con la facilità di Trilussa*, cit.

"c'est-à-dire pour réactiver le sentiment d'appartenance en réactivant l'irréductibilité des destinées"[19].

L'importanza strategica attribuita dal fascismo a quest'ultimo tipo di economia delle tracce non può stupire se messa in relazione a un contesto più ampio. Lo stesso *iter* seguito dalla raccolta di De Angelis (inaugurata come tributo agli eroi della prima guerra mondiale su iniziativa privata, poi legatasi ad un'associazione costituita spontaneamente dagli ex combattenti e in ultimo irreggimentata in un istituto statale sotto la giurisdizione del Presidente del Consiglio) segue pedissequamente quel processo di "centralizzazione della memoria", che aveva portato alla graduale omogeneizzazione delle iniziative commemorative secondo i dettami impartiti da Palazzo Chigi. Basti pensare che tra il 1928 e il 1931, contemporaneamente all'istituzione della Discoteca di Stato, Mussolini aveva fatto sì che anche le disposizioni per gli onori dei caduti di guerra, fin lì affidate ad un'apposita Commissione Nazionale, facessero riferimento diretto alla sua autorità[20]. A beneficio dei posteri, lui soltanto avrebbe provveduto a decidere quanti dei defunti sarebbero stati ricordati in eterno nei memoriali disseminati nei vari centri della penisola e chi tra i suoi contemporanei sarebbe stato degno di parlare anche una volta scomparso; riprendendo l'ironica espressione di Gabriel, egli avrebbe "designato immortali". Se esiste uno specifico culto del lutto cui si avvicina la fonografia così come è stata recepita dalle istituzioni italiane è quindi quello delle pubbliche onorificenze dei cimiteri, delle sculture e delle lapidi erette a eterno ricordo di chi si

[19] Ivi, p. 49.

[20] Cfr. P. Dogliani, *Constructing Memory and Anti-Memory: the Monumental Representation of Fascism and its Denial in Republican Italy*, in Id., R.J.B Bosworth (a cura di), *Italian Fascism. Italy, Memory and Representation*, MacMillan-St. Martin Press, Londra-New York 1999, pp. 11-30 (15).

era sacrificato per la patria. I monumenti fonografici e quelli di pietra si rivolgono a un unico destinatario, i cittadini di domani, e d'innanzi a questi si preparano a svolgere un'identica funzione, quella di "stabilire un vincolo di devozione e di orgoglio fra le giovanissime generazioni promesse per la patria, e coloro che alla patria fecero l'offerta suprema" portando loro "un perenne insegnamento di dovere civile"[21]. L'audizione delle parole degli uomini illustri sarà del resto, uno dei rituali commemorativi cui saranno sottoposti gli allievi delle scuole elementari, che negli stessi anni vengono istruiti a occuparsi della posa e della custodia degli alberi votivi nei Parchi della Rimembranza, o accompagnati in pellegrinaggio alla tomba del Milite Ignoto a ogni anniversario della vittoria. In coerenza con un programma che individua nel culto dei caduti uno dei momenti strutturali della formazione giovanile, i dischi che la Discoteca di Stato fa pervenire al Provveditorato agli Studi contengono, insieme alle "parole in cui i giovani troveranno non il presentimento ma la certezza della età che si prepara alla loro speranza" anche "tutte le voci, tutti gli echi, tutte le immagini capaci d'un alito di fede e un impulso che aiuti alla nostra trasformazione. Perché bellissima e commovente cosa sarà ascoltare la voce dei grandi scomparsi"[22]. Ancora lontana qualsiasi ipotesi di obsolescenza tecnologica[23], l'istituzione della Discoteca arriva a rafforzare le pro-

[21] Le parole sono del sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi cit. in P. Genovesi, *Il culto dei caduti della Grande Guerra nel "progetto pedagogico" fascista*, in "Annali online della Didattica e della Formazione Docente", vol. 8, n. 12, 2016, pp. 83-114 (92).

[22] A. Colasanti, *L'archivio delle voci*, cit.

[23] Consapevole del rischio di logoramento dei 78 giri, un fatto noto a chiunque fosse in possesso di un grammofono, Umberto Giordano garantisce però che "durata infinita ha la matrice (disco di rame corrispondente alla negativa fotografica) dalla quale si possono ricavare in numero illimitato i dischi usuali" (*Anche le parole rimangono*, cit.).

messe del disco quale "materiale durevole", un nuovo marmo per ospitare messaggi che trascendono il tempo, incisi per essere tramandati agli italiani di domani come in una sorta di "time capsule, addressing a spectator or user in an unknown future"[24].

L'idea riecheggia anche negli auspici espressi da Umberto Giordano all'inaugurazione dell'istituto: da presidente del comitato permanente della Discoteca di Stato pensa che il compito dell'istituto di "divulgare un patrimonio altrimenti inavvicinabile" significhi fare in modo che "tra diecimila anni sarà ascoltata, sempre viva e presente, la voce di Mussolini che segna la via alla nuova Italia"[25]. Tali considerazioni ci richiamano, anche in senso strettamente etimologico, al potenziale "monumentale" del disco, cui viene riconosciuto il potere unico di far pervenire, attraverso la viva voce degli eroi di guerra, un "proficuo ammonimento" ai figli dei nostri figli. Non la costruzione di una conoscenza storica, come pretendevano i folkloristi, ma proprio la possibilità di celebrare il presente a futura memoria, avvicinare *fisicamente* la storia a chi dovesse riascoltarla in futuro.

Nei soggetti di questa evocazione ravvisiamo l'unica differenza sostanziale tra i memoriali ai caduti di guerra e l'albo d'onore della raccolta delle voci: se i primi privilegiano generalmente quale soggetto la massa combattente, rappresentata nella lista di nomi o nella figura anonima del milite ignoto, al secondo accedono soltanto le personalità che dalla massa si stagliano. Rispetto ai ri-

[24] Prendiamo a prestito le parole usate da Trond Lundemo per trattare il caso di un progetto di archivio audiovisivo moderno e per alcuni aspetti simile a quello de *La Parola dei Grandi*, i film e le fotografie raccolti nella collezione *Les Archives de la Planete* del banchiere francese Albert Kahn tra il 1908 e il 1931. *Mapping the World: Les Archives de la Planete and the Mobilization of Memory*, in Id., I. Blom, E.Rossak (a cura di), *Memory in Motion. Archives, Technology and the Social*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, pp. 213-236 (221).

[25] U. Giordano, *Anche le parole rimangono*, cit.

tratti vocali, le folle restano soltanto spettatrici, mai direttamente rappresentate eppure ben presenti se si accetta di guardare "in controluce" alle utopistiche proiezioni di Giordano e degli articolisti succitati. Con la Discoteca preposta a preservare "quella cosa viva che è la voce"[26], il potere fascista decide di archiviare una "'living memory' for the future"[27], tentando così di aggiudicarsi la prerogativa di apostrofare gli italiani di domani con lo stesso vigore con cui arringava quelli del tempo. Così inteso, l'archivio delle voci assomiglia a una sorta di museo di espressioni e discorsi "eternamente ripetibili" che trova il suo necessario contraltare in un uditorio cristallizzato nella stessa posizione d'ascolto per i secoli a venire. Ogni proclama eternamente ripetuto dalla voce del benemerito di turno postula le stesse folle raccolte nelle piazze dell'Italia del 1933, sempre pronti a ricevere gli ammonimenti dalla "voce viva e presente" del duce o chi per lui e partire in battaglia, foss'anche tra diecimila anni, come viene ipotizzato da Giordano. Nell'immaginario monumentale fascista, l'immortalità garantita dalla fonografia corrisponde a un futuro che pare un eterno presente: "un avvenire in cui i morti sono presentati come se marciassero accanto ai vivi"[28], o, parlando qui di capi politici e militari, addirittura alla loro guida.

In conclusione, se è vero quanto afferma Louise Merzeau quando scrive che "si le monument a pour mission de maintenir présente une absence, le document a plutôt pour effet d'absenter son référent"[29], si può affermare che l'organizzazione della memoria pubblica nell'Italia tra le due guerre ricorra alla fonografia per attuare due modi assai differenti di raccogliere e tramandare le tracce: gli stessi mezzi che rendono possibile studiare la memoria degli "altri" come

[26] N.a., *Parlano gli artefici della Vittoria*, cit.
[27] T. Lundemo, *op. cit.*, p. 222.
[28] P. Genovesi, *op. cit.*, p. 95.
[29] L. Merzeau, *op. cit.*, p. 49.

in loro assenza, garantiscono ai viventi riconosciuti dal potere pubblico il diritto a una perenne presenza. Come abbiamo notato nei paragrafi dedicati alle ricerche folkloriche, la fonografia fornisce in questo contesto un mezzo per rilevare i resti di ciò che già viene percepito come passato, un patrimonio a rischio di estinzione, andando a concretizzare in senso operativo i rapporti allocronici che separano osservante e osservato o, nel nostro caso, ascoltatore e "oggetto" dell'ascolto. Quando impiegata per un'opera monumentale che ritrae invece le massime incarnazioni del potere politico, la "macchina del tempo" del fonografo funziona in senso inverso, non per preservare e riascoltare le voci e i suoni di ieri ma per riavvicinare l'ascoltatore di domani al "soggetto" dell'ascolto. In entrambi i casi si può parlare di "un prodotto della società che lo ha fabbricato secondo i rapporti delle forze che in essa detenevano il potere"[30], se per potere si intende ora quello che la cultura scritta detiene sulla memoria della cultura orale (arrogandosi il diritto di "fermarla", frammentarla, disciplinarla nelle attraverso le modalità economiche che più di ogni altra le appartengono, quelle dell'amministrazione burocratica dell'archivio), ora quello che l'autorità esercita sulla sua stessa rappresentazione, lo "sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse"[31].

[30] J. Le Goff, *op. cit.*, p. 40.
[31] Ivi, p. 43.

Conclusioni
Come ascoltavamo, come ascoltiamo

Il percorso seguito fino a qui ha messo in luce come l'istituzionalizzazione della fonografia a mezzo d'archivio e la conseguente costruzione della memoria sonora nazionale risultino dall'intreccio di due modi di "capire" e "praticare" il nuovo medium, sviluppatisi in parallelo nell'Italia degli anni Venti e Trenta ma destinati a convergere sotto un unico tetto al momento della fondazione della Discoteca di Stato.

Dal confronto con quanto abbiamo osservato nelle pagine precedenti le suggestioni teoriche da cui eravamo partiti escono significativamente complessificate. In primo luogo, emerge che l'alternarsi dei due sistemi d'inscrizione, quello "simbolico" della scrittura e quello "reale" della fonografia, consta in realtà di un lungo momento di riassestamento e ibridazione che va al di là dei ritardi di applicazione specifici della situazione italiana. Anche all'interno di quella cultura epistemica dell'ascolto che ne aveva attivamente promosso l'uso, i nuovi mezzi restano sostanzialmente al servizio di una comunità scientifica che si esprime attraverso la scrittura. Chiamata a coadiuvare l'orecchio e la mano dell'etnografo in forza della sua "oggettività", la fonografia trova posto all'interno dei suoi metodi di indagine, della sua attività di analisi e, in definitiva, della sua

produzione di carte. Quando si tratterà di far circolare le "inscrivibili" sonorità del folklore e della musica primitiva, quindi, l'ultima parola spetterà a un segno scritto. Dal canto suo, la lavorazione de *La Parola dei Grandi* vede il nuovo medium comparire di fronte agli scrittoi di generali, capi di governo e letterati, come sottoposto a una sorta di "rito di iniziazione" da parte di un sistema di inscrizione che gli pre-esiste. Il gesto della "firma sulla cera" lo dimostra plasticamente: come forme semi-autografe di rappresentazione della persona, le incisioni raccolte da De Angelis devono attendere un gesto di autorizzazione scritta da parte dei soggetti dei propri ritratti. Quando però si tratterà di rievocare le loro gesta d'innanzi ai futuri uditori, l'ultima parola spetterà alla loro "viva voce".

In secondo luogo, anche senza volerne negare gli aspetti perturbanti per l'uditore moderno, la rimozione della voce dalla sua fonte naturale può assumere forme diverse da quella di un mero shock da scorporamento. Da come le abbiamo ricostruite e paragonate in varie parti del volume, le pratiche di raccolta possono ricordare ora una delicata operazione di asportazione chirurgica, ora un rituale per l'impressione di un "calco" del soggetto rappresentato. Insieme ai propositi e alle premure che guidano l'atto dell'inscrizione, a fare la differenza è anche il modo in cui il nuovo medium riformula la propria "promessa di modernità" rispetto ai soggetti che si trova d'innanzi. Se, per la modernizzazione delle pratiche scientifiche, l'istituzione di un archivio fonografico rende possibile preservare i "resti" di quegli strati di popolazione che ancora resistevano all'avvento della cultura di massa, per quest'ultima (nella forma specifica dell'industria discografica) conta soprattutto per perpetuare la presenza di divi, celebrità e uomini di potere nei secoli a venire. Consegnare la propria voce a un disco può quindi equivalere a certificare la propria prossima mortalità, preparan-

dosi a essere oggetto di studio storico e scientifico, o a venire "designati immortali", in grado di far giungere le proprie parole anche agli ascoltatori di domani.

Sono sfumature che divengono visibili solo a patto di esaminare il periodo di adozione delle tecnologie emergenti come una *transizione* tra assetti mediali diversi e una *pluralità* di modi di intendere le stesse: una dimensione dialettica che la scelta di procedere per cesure tra "vecchio" e "nuovo" o secondo distinzioni troppo nette tra i vari campi d'applicazione, ci avrebbe portato a trascurare. Muovere l'attenzione dagli "effetti" provocati dai media emergenti ai "modi" in cui essi vengono calati all'interno di un preciso contesto storico-culturale consente di recuperare alla trattazione storiografica quell'articolato equilibrio di istanze pratiche e discorsive, implicazioni politiche e slanci di immaginario che contribuiscono a definire l'identità di un mezzo di comunicazione.

A questo proposito, vale la pena di aggiungere qualche considerazione conclusiva sul contributo che una prospettiva interessata alla storia dei media come quella che ha animato questo testo può apportare alla conoscenza del patrimonio sonoro – generalmente oggetto d'interesse privilegiato dagli studi etnomusicologici e dalla storia orale. Riportiamo di seguito due citazioni dalla produzione di esponenti illustri di entrambi i campi, al cui lavoro noi stessi ci siamo rifatti più volte nelle scorse pagine. Il primo è un passaggio in cui Roberto Leydi riflette sulla cruciale differenza fra i modi approssimativi dei primi operatori nel campo del folklore e quelli più "scientifici" dovuti all'uso del fonografo:

> Prima dell'introduzione di mezzi meccanici, e poi elettrici e magnetici per la fissazione della parola e del suono e dei mezzi di fissazione visiva, gli etnologi e gli etnomusicologi erano, di fatto, non già operatori che cercavano, raccoglievano e interpretavano documenti pre-esistenti (come gli storici) ma 'creatori' delle loro stesse fonti documentarie. Infatti osservavano sul campo

> i fenomeni e ne fissavano, con un'operazione inevitabilmente selettiva, i tratti per loro salienti e caratterizzanti in notazione grafica (scrittura o notazione musicale o disegno) […] quei documenti erano stati da loro stessi composti, non soltanto scelti, e quanto avessero scartato sarebbe andato perduto[1].

Lontano da ogni tentazione di razionalismo positivista che aveva caratterizzato il pensiero di molti dei suoi predecessori, Leydi è ovviamente consapevole che anche la realizzazione del documento audiovisivo ha un margine di arbitrarietà, che risente di condizionamenti esterni e che il sue valore è costantemente suscettibile di verifiche future. Tuttavia, le sue parole tradiscono una tendenza a confidare nell'inscrizione dei suoni con i mezzi meccanici come a una forma di *graphé* ontologicamente superiore a quelle che vedono l'intervento della mano umana ("scrittura, o notazione musicale o disegno"). Colpisce in particolare il postulato suggerito al lettore: se prima del fonografo i raccoglitori erano "creatori delle proprie fonti", e quindi legittimamente sospetti di un'arbitrarietà selettiva, la presenza del registratore li rende semplicemente raccoglitori di oggetti pre-esistenti. Anche volendo ammettere che il documento sonoro provveda a una rappresentazione più efficace (ma, come ricorderà più avanti lo stesso autore, sempre mediata e mai oggettiva)[2] di ciò che si trova "sul campo", non è ben chiaro in quale senso esso possa considerarsi pre-esistente all'operato dello studioso. L'abitudine a fare affidamento sulle incisioni risulta radicata così a fondo nella prassi dell'etnomusicologo che quanto registrato e selezionato da un mezzo fonografico viene implicitamente fatto coincidere l'evento stesso. Solo accettando queste premesse, crediamo, lo storico delle culture orali può assimilare la

[1] R. Leydi, *op. cit.*, p. 54.
[2] Ivi, p. 55.

documentalità che egli stesso si procura a quella dello storico al lavoro sulle carte.

Il secondo passaggio è tratto da un intervento di Roberto Rossetti a un convegno tenutosi a Roma nel Maggio del 1986 intitolato *L'intervista strumento di documentazione storica*. Parlando del patrimonio della Discoteca di Stato, che in quegli anni dirige, lo storico orale sceglie curiosamente di accludere alla categoria "interviste" anche le incisioni che appartengono al primo corpus archivistico dell'istituto, quelle raccolte da Rodolfo De Angelis.

> Due sono i limiti della raccolta *La Parola dei Grandi*: l'uno, costituito dalla modestia tecnica degli strumenti d'incisione del tempo, che permettevano solo pochi minuti di registrazione (con un tempo così breve come si potevano 'curare' i contenuti?); l'altro, rappresentato dalla inadeguatezza culturale del De Angelis. [...] interessava essenzialmente la voce del personaggio, la forza evocativa dei toni e delle esclamazioni; non i contenuti. Una testimonianza dove domina la povertà di significato storico. Questo appare evidente soprattutto nelle incisioni che riguardano i protagonisti della prima guerra mondiale, ai quali si chiedeva solo la lettura del più conosciuto dei loro discorsi o proclami. All'ascolto, la recitazione suona retorica, spesso stonata se non addirittura straniata. E ciò perché i brani, nati come documenti scritti, destinati alla trasmissione scritta (i bollettini di guerra, i proclami, gli indirizzi ai combattenti) mal si adattavano alla versione sonora[3].

Dalle critiche che pone (rivolte soprattutto agli aspetti contenutistici e alla loro redazione) appare evidente che Rossetti ha in mente un proprio modello per la produzione di un "documento orale" che non trova riscontro in quello adottato da De Angelis. I dischi da lui incisi gli

[3] R. Rossetti, *Le "voci storiche" della Discoteca di Stato*, in *L'intervista strumento di documentazione: giornalismo, antropologia, storia orale* (Roma – 5-7 maggio 1986), Palombi, Roma 1986, pp. 11-18 (12).

appaiono tutt'al più come abbozzi maldestri di una forma, quella della testimonianza orale, che sarebbe andata perfezionandosi successivamente. Ma la prima ragione per la quale quelli raccolti da *La Parola dei Grandi* appaiono come documenti "limitati" sta nel fatto che essi non nascono per fornire un documento, o, perlomeno, non così come lo intende lo storico. Pur con tutte le accuse, di carattere etico, ideologico e finanche estetico che si possono imputare a un'operazione apologetica come quella in questione (e a tutta la raccolta delle voci condotta dalla Discoteca sotto il controllo del duce) pretendere di forzarla entro una storia della documentazione orale è un atteggiamento sintomatico della tendenza a destoricizzare le funzioni svolte in passato del medium fonografico per sovrapporle a quelle che invece gli si attribuiscono oggi. L'accusa di "falsificare i documenti" non può essere rivolta a chi, come De Angelis, erige un monumento, e che pertanto mira precisamente a "pre-costituire" una rappresentazione a futura memoria. Quei fattori che Rossetti ritiene storicamente irrilevanti, "la voce del personaggio, la forza evocativa dei toni e delle esclamazioni" non aggiungono forse alcuna informazione di contenuto a quanto già sappiamo dai documenti scritti ma contano per il fatto stesso che non potrebbero essere percepibili nel modo in cui lo sono se fossero state affidate a documenti scritti.

Dal nostro punto di vista entrambi i passaggi condividono un'unica fallacia di fondo, quella di un *hybris* storica che ci rende "sordi" alla mediazione messa in atto dalla fonografia e da chi la manovra per concentrarsi invece sull'evento che immortala, sulle informazioni che può contenere. "Un significato in prestito o una povertà di senso. Questo è il modo in cui la nostra cultura, ancora profondamente legata al primato della vista, legge la riproduzione sonora"[4] aveva polemicamente fatto notare

[4] P. Ortoleva, *Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento*, cit., p. 80.

Ortoleva, in una critica che appare tanto più appropriata quando applicata ai passaggi di cui sopra. A maggior ragione d'innanzi a un oggetto tradizionalmente "negletto" come le tecnologie del suono, gli studi sui media che possono sperare di colmare queste lacune spostando l'attenzione dai "contenuti" alla forma mediale e al canale sensoriale attraverso i quali pervengono a noi nonché al lavoro tecno-culturale che vi ci si nasconde dietro. Nella fattispecie, guardare alla registrazione etnografica non come a un qualcosa di già dato, ma come un oggetto confezionato a un dato scopo ed entro un dato assetto storico-culturale porta a mettere in evidenza le parzialità e le limitazioni attraverso le quali, almeno in parte, il medium "costruisce" il reale che vorrebbe documentare. Allo stesso modo, quando non liquidata come semplicemente ingenua o "sbagliata", la scelta di rendere uno scritto in una lettura "a favore di fonografo" può darci un indizio sui modi e sui materiali attraverso i quali la società che l'ha prodotta volle farsi ricordare, nella speranza di imporre un'immagine (o un suono) di se stessa ai posteri.

Considerate insomma nella loro natura di artefatti mediali, le fonti sonore non si limitano a riportare i suoni e le parole che hanno registrato, ma dicono qualcosa anche sulla funzione esercitata dai mezzi e dalle persone che le hanno realizzate. Uno studio critico *intorno* a tali fonti non potrà fermarsi alle specifiche tecnologiche del supporto materiale né ai soli contenuti, ma dovrà considerare in prima istanza l'atto dell'inscrizione da cui è scaturita e il contesto culturale che vi stava intorno, riducendo il rischio di discrasie fra la storicità dei materiali e il nostro modo di interrogarli, fra il modo in cui venivano ascoltati e quello in cui li riascoltiamo oggi, abbandonando una volta per tutte la credenza (questa sì, "meccanicamente moderna") che le voci raccolte dal fonografo "parlino da sé".

Ringraziamenti

Questo volume poggia in gran parte sulle ricerche inaugurate durante il XXX Ciclo del corso di dottorato in studi audiovisivi e storico-artistici presso l'Università degli studi di Udine tra il Novembre 2014 e il Marzo 2018. Come molti altri parte da un interesse personale maturato e "sporcatosi" nel tempo, lungo un percorso che ha contato numerose battute d'arresto e cambi di rotta ma anche intuizioni, incoraggiamenti e il conforto dell'intelligenza altrui. Mentre i primi sono tutti a credito di chi scrive, sento il dovere di condividere i secondi, a parziale risarcimento del tempo e delle energie sottratte.

Il percorso non sarebbe nemmeno cominciato se non fosse stato per il sostegno ricevuto da Peppino Ortoleva: dai giorni della tesi specialistica all'Università di Torino fino a oggi ho potuto contare sulla sua incondizionata generosità e su un confronto che non ha smesso di ispirarmi e provocarmi nemmeno quando si è fatto meno formale e più amichevole. I suoi consigli che non ho saputo mettere in pratica lavorando a questo testo saranno un pretesto per tornare a chiederne altri. A Leonardo Quaresima va invece la mia gratitudine per aver accettato di seguirmi nella mia permanenza all'Università di Udine e per aver assecondato un interesse forse distante dal proprio, ma che

ha saputo guidare con una lucidità e una curiosità che gli invidio sinceramente. Molti dei suoi insegnamenti sono venuti a margine del nostro legame istituzionale, da un lavoro svolto fianco a fianco altrettanto, se non più, importante e formativo. Entrambi, Peppino e Leonardo, sono stati forieri di una "visione" di università e del sapere umanistico *tout court* alla quale sono onorato di aver preso parte, anche se solo per poco tempo.

Nelle sue fasi cruciali, la ricerca ha potuto contare sulla competenza e la disponibilità del personale dell'Istituto Centrale Beni Sonori e Audiovisivi, in particolare quelle di Piero Cavallari e Antonella Fischetti che mi hanno guidato con pazienza e passione nello spoglio dei documenti citati nella seconda sezione. Alcuni dei concetti e delle idee che abitano queste pagine hanno vissuto un prezioso momento di confronto durante eventi convegnistici nazionali e internazionali, in particolare quelli della Lynx Conference della IMT University di Lucca del Giugno 2016, la NECS Conference organizzata all'Università Sorbonne Nouvelle - Paris 3 nel Luglio 2017, la giornata di studi *Recordare i suoni* curata dall'Istituto della Resistenza Piemontese di Torino presso il Polo del Novecento nell'Ottobre 2018 e la conferenza sulle *Politiche culturali del fascismo* tenutasi all'Istituto di Studi Germanici di Roma nel Gennaio 2019. Nelle sue diverse stesure, lo scritto ha beneficiato dell'apporto di Massimo Locatelli e di Marta Perrotta, quali *referees* dell'elaborato di tesi, dell'entusiasmo e delle suggestioni di Carlo Serra come componente della commissione dottorale, e infine del parere degli anonimi revisori che hanno prestato la loro consulenza per questa la pubblicazione. Un apporto "non istituzionale" e confidenziale lo devo anche all'esempio e al confronto concessomi da Gabriele Balbi, Simone Natale e Luca Barra in diversi momenti del mio itinerario.

All'Università di Udine ho incontrato un gruppo di lavoro capace di un sostegno e una solidarietà senza le quali questa ricerca non sarebbe potuta giungere a termine. In particolare a Mariapia Comand, Francesco Pitassio e Simone Venturini devo un'attenzione e un supporto mai scontati, che vanno ben oltre gli obblighi professionali. Una parte significativa delle idee contenute in questa tesi viene poi dal confronto con i colleghi e gli amici conosciuti nell'organizzazione di cinque edizioni del FilmForum International Film Studies Conference e nella quotidianità degli studi dottorali di Gorizia, in particolare con Michael Castronuovo, Mary Comin, Mattia Filigoi, Francesco Federici, Giuseppe Fidotta, Massimo Siardi. A Sara Martin e Alessandro Bordina va la mia riconoscenza per avermi accolto per primi e aver condiviso piccoli ma fondamentali trucchi di sopravvivenza al dottorato. A Greta Plaitano sono profondamente grato per gli spunti, gli "spintoni", le provocazioni e i momenti di sincera condivisione che mi hanno ispirato e aperto nuove prospettive proprio durante la redazione di queste pagine. Infine, da Diego Cavallotti, Giovanna Maina, Andrea Mariani e Federico Zecca ho appreso la gioia e la sicurezza che si provano a stare in un gruppo che "resiste" dentro e fuori i luoghi di lavoro. La vicinanza di ciascuna di queste persone mi ha aiutato a capire che fare ricerca si può, talvolta malgrado l'università.

Durante un lungo pezzo di vita "fuori sede" sono tornato a Torino essenzialmente per ritrovare chi conosco da sempre. L'affetto e la costanza con cui Andrea, Mariella e Claudio mi hanno sorretto, anche indirettamente, è stata impagabile e va ad allungare una serie di debiti che ho contratto con loro nel corso che gli anni. Quelli che devo saldare con Matteo, Davide, Federico, Giulia, Michela e Cecilia sono troppi anche solo per ricordarseli. Tutti restano il posto a cui tornare, quello che preferisco. In ultimo, questo libro è dedicato alla

mia famiglia “allargata”. Vanda, Ezio e Giulia, per coprirmi di un orgoglio che non merito; a mio nonno e ai miei genitori per aver sostenuto questa ostinazione a continuare per una strada che non promette nulla di buono e a mia sorella Francesca, che comincia ad assomigliarmi in maniera preoccupante e continua ad ispirarmi più di quanto non sia in grado di farle sapere. Quel che mi auguro è di saper ricambiare un giorno il loro sostegno discreto e generoso con qualcosa che non sia solo una dedica su carta.

Bibliografia

Articoli e interventi su fonoteca e discoteca

A.a. V.v., *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana* (Roma, 12-24 Ottobre 1911), Grafica Cooperativa, Perugia 1912.

Baglioni Silvestro, *Per il nostro folklore musicale*, in "Rivista Musicale Italiana", vol. 18, n. 3, 1912, pp. 721-726.

Caravaglios Cesare, *Per la fonocineteca italiana di Stato* (1934), in *Saggi di Folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 19-42.

Clausetti Carlo, *Il "canto del popolo" in Italia e l'opera editoriale*, in "Musica d'oggi", vol. 8, n. 11, 1929, pp. 434-439.

Colasanti Arduino, *L'Archivio delle voci*, in "Il Corriere della Sera", 9 aprile 1928.

Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari (a cura di), *Atti del I Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari* (Firenze, 5-9 maggio 1928), Rinascimento del Libro, Firenze 1929.

Fara Giulio, *Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni*, in "Rivista Musicale Italiana", vol. 15, n. 16, 1909, pp. 713-749.
Su uno strumento musicale sardo, in "Rivista Musicale Italiana", vol. 20, n. 3, 1913, pp. 763-791; vol. 20, n. 4, a. XX, 1913,

pp. 13-51, ripubblicato in volume da Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma-Torino 1913.
Di alcuni costumi musicali in Sardegna, in "Rivista Musicale italiana", vol. 25, n. 1, 1918, pp. 63-83.
Genesi e prime forme della polifonia, in "Rivista Musicale Italiana", vol. 23, nn.3-4, 1926, pp. 343-362; 530-550.
Il "Folklore", in *La vita musicale dell'Italia di oggi. Atti del I congresso italiano di musica* (Torino, 11-16 Ottobre 1921), Fratelli Bocca Editore, Torino 1922, pp. 43-49.

Fedeli Vito, *Per il nostro folklore musicale,* in "Rivista Musicale Italiana", vol. 12, n.1, 1912, pp. 172-175.

Gabriel Gavino, *Il Grammofono educativo*, Italica Ars, Milano 1922.
Il commercio della poesia, in "Il Popolo d'Italia", 1 maggio 1925.
L'Archivio delle voci, in "Il Secolo", 3 giugno 1925.
La Discoteca Scolastica, I.F.S.I., Milano 1925.
La discoteca di Stato, in "L'Italia Letteraria", vol. 4, n. 42, 1932, p. 3.
Musica a centimetri. Schermaglie e avvisaglie fonografiche, Ausonia, Roma 1934.

Goidanich Pier Gabriele, *Proposta di una fonofilmoteca internazionale linguistico-folklorica*, in "Lares", vol. 5, n. 3, 1931, pp. 10-15.

Liuzzi Fernando, *Il canto dei popoli e un istituto internazionale per la musica popolare*, Tipografia Bardi, Roma 1930.

Torrefranca Fausto, *Problemi del dopo-guerra musicale*, in "La critica musicale", vol. 1, n. 3, 1918, pp. 33-39.

Daylle, *I dischi dell'intervento*, in "Radiocorriere", vol. 9, n. 21, 1933, p. 9.

De Angelis Rodolfo, *Come raccolsi la voce del Maresciallo Diaz*, in "La Domenica del Corriere", 25 marzo 1928.
Come raccolsi le voci dei Condottieri, in "L'Ambrosiano", 1933.
Inutile tenere nascosto il disco con la sua voce, in "Corriere d'Informazione", 14-15 dicembre 1956.
Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?, in "Corriere d'In-

formazione", 4-5 dicembre 1956.
Orlando oratore, in "La Domenica del Corriere", 14 dicembre 1952.
Pirandello non annuì con la facilità di Trilussa, in "Corriere d'Informazione", 12 dicembre 1956.
La voce di Caruso lo fece nobile, in "Corriere d'Informazione", 19-20 marzo 1957.

Giordano Umberto, *Anche le parole rimangono. La Discoteca di Stato*, in "Il Corriere della Sera", 24 giugno 1932.

N.a., *La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri*, in "Il Corriere della Sera", 3 ottobre 1925.
La Discoteca di Stato e un beneficio per i mutilati, in "Il Corriere della Sera", 18 ottobre 1928.
Parlano gli artefici della Vittoria. I dischi che tramandano e documentano, in "Il Corriere della Sera", 24 maggio 1933.

Bibliografia primaria

Baglioni Silvestro, *Contributo alla conoscenza della musica naturale. Ricerche di analisi acustiche di strumenti di popoli naturali*, in "Atti della Società Romana di Antropologia", vol. 15, n. 3, 1910, pp. 313-360.
Contributo alla conoscenza della musica naturale. II: Strumenti musicali sardi, in "Atti della Società Romana di Antropologia", vol. 16, n. 1, 1911, pp. 75-84.
Contributo alla conoscenza della musica naturale III. Strumenti musicali di popoli asiatici, in "Rivista di Antropologia", vol. 16, nn. 2-3, 1911, pp. 11-62.
Contributo alla conoscenza della musica naturale IV. Ulteriori ricerche sulle launeddas, in "Rivista di Antropologia", vol. 16, n. 4, 1911, pp. 391-409.
Influenza dei suoni sull'altezza del linguaggio: un fattore di aggruppamenti linguistici, Tipografia degli Olmi, Scansano 1914.
Udito e voce. Elementi fisiologici della parola e dalla musica, Alberto Stock editore, Roma 1924.

Carabella Ezio, *Folklorismo musicale romano. Le grida della Roma sparita*, in "Musica d'Oggi", vol. 8, n. 13, 1931, pp. 107-110.

Caravaglios Cesare, *Il contenuto poetico ed il contenuto musicale dei gridi dei venditori ambulanti*, in "Rivista musicale italiana", vol. 40, nn. 5-6, 1936, pp. 417-431; vol. 42, n. 2, 1938, pp. 149-161, ripubblicato in Id., *Saggi di folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 70-101.
I Canti delle trincee. Contributo al folklore di guerra (1930), Comando del Corpo di Stato Maggiore, Roma 1935.
Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie, in "Atti del Secondo Congresso di studi coloniali" (Napoli, 1-5 Ottobre 1934), Tip. Giuntina di Leo S. Olschki, Firenze 1934 pp. 113-129, ripubblicato in Id., *Saggi di Folklore*, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1938, pp. 159-206.
Il Folklore musicale in Italia, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1936.

Colacicchi Luigi, *Canti popolari di Ciociari* in *Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari* (Trento, Settembre 1934), Edizioni Ordine Nazionale Dopolavoro, Roma 1936, pp. 289-335.
Dischi, in "Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti", vol. 96, n. 1425, a. CXVI, 1931, pp. 403-407.

Croce Benedetto, *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimo nono*, Laterza, Bari 1916.
Poesia popolare e poesia d'arte. Considerazioni teorico-storiche, Laterza, Bari 1930.

De Angelis Rodolfo, *Caffè concerto. Memorie d'un canzonettista*, S.a.c.s.e, Milano 1940.
Storia del Cafè Chantant, Il Balcone, Milano 1941.
Noi futuristi, Edizioni del Cavallino, Venezia 1958.
La musica dei rumori 50 anni fa e oggi, in "Corriere d'Informazione", 4-5 luglio 1960.

Duca di Chabrand (il), *Del timbro e delle fughe…*, in "Il Suono", vol. 1, n. I, 1924, pp. 8-9.

Ellis Alexander John, *On The Musical Scales of Various Nations*, in "The Journal of the Society of Arts", vol. 35, n. 1688, 1888, pp. 485-527.

Fara Giulio, *Il Pifaro Y Tamborillo in Sardegna*, Società Tipografica Sarda, Cagliari 1917.

Unità di essenza e di forma nella musica primitiva, in "La Cronaca Musicale", vol. 19, n. 12, 1915, pp. 135-182.
Contributo alle ricerche sulla genesi della musica, in "La Nuova Musica", vol. 22, n. 310, 1917, pp. 307-315.
L'anima musicale del popolo italiano, Ausonia, Roma 1922.
Sulla musica popolare in Sardegna, a cura di Gian Nicola Spanu, Ilisso, Nuoro 1997.

Gabriel Gavino, *Canti di Sardegna*, Italica Ars, Milano 1922.
Laofonografia, in *Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari*, (Trento 1934), Edizioni Ordine Nazionale Dopolavoro, Roma 1936, pp. 347-351.
La fonografia del Folklore musicale, in *Atti del VI Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari* (Cagliari-Nuoro-Sassari 1956), Oshki, Cagliari 1957, pp. 120-122.

Gilman Benjamin Ives, *On Zuni Melodies*, in "Journal of American Ethnology and Archaeology", vol. 1, n. 1, 1899, pp. 65-108.

Laviani I.Z., *Gavino Gabriel. Profilo editoriale,* Italica Ars, Milano 1930.

Liuzzi Fernando, *Della raccolta dei canti popolari a cura della commissione tecnica del C.n.i.a.p.*, in *Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari*, (Trento, settembre 1934), Edizioni Ordine Nazionale Dopolavoro, Roma 1936, pp. 111-167.

N.a., *In Levare*, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, p. 1.
Quello che c'insegnano i popoli giovani, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, p. 3.
Note di Fonetica, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, p. 3.
La Storia del Fonografo, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, p. 5.
La questione della puntina, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, p. 6.
La costruzione di un apparecchio radio-ricevente a cristallo, in "Il Suono", vol. 1, n. I, novembre 1924, n. 1, p. 7.
Asterischi Sonori, in "Il Suono", vol. 1, n. 1, 1924, p. 14.
Le Macchine Parlanti, in "Il Suono", vol. 2, n. 2, 1925, n. p.
L'accordo, in "Il Suono", vol. 2, n. 2, 1925, p. 1.
Il grammofono nelle scuole. I primi esperimenti, in "Il Corriere della Sera", 3 marzo 1924.
Il grammofono a scuola, in "Il Corriere della Sera", 1 luglio 1927.

Porrino Ennio, *Luci e colori nel canto popolare*, in "La nuova Italia musicale", vol. 5, n. 3, 1932, pp. 16-24.

Sadero Geni, *Raccolta nazionale delle musiche italiane. Le più belle canzoni d'Italia,* Società Anonima Notari, Milano 1921.

Torrefranca Fausto, *Le origini della musica*, Fratelli Bocca Editori, Torino-Milano-Roma 1907.
La vita musicale dello spirito. La musica, le arti, il dramma, Fratelli Bocca Editori, Torino-Milano-Roma 1910.

Von Hornbostel Eric, *African Negro Music*, in "Africa: Journal of the International African Institute", vol. 1, n. 1, 1928, pp. 30-62.

Bibliografia secondaria

Ames Eric, *The Sound of Evolution*, in "Modernism/modernity", vol. 10, n. 2, 2003, pp. 297-325.

Barthes Roland, *Jeunes Chercheurs* (1972) in Id., *Essais Critiques. Le Bruissement de la Langue*, Seuil, Parigi 1984, pp. 97-103.

Birardi Beatrice, *I primi anni della rivoluzione fonografica in Italia*, in B.M. Antolini (a cura di), *1911. Musica e Società alla fine della Belle Epoque*, Guerini & Associati, Milano 2014, pp. 145-172.

Birdsall Carolyn, *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945,* Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.

Birdsall Carolyn, Tkaczyk Viktoria, (a cura di), *Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities and Science*, speciale monografico di "Technology and culture", vol. 60, n. 2, 2019.

Bonini Tiziano, Perrotta Marta (a cura di), *Ears Wide Open. Il paesaggio sonoro negli studi di cinema e media*, speciale monografico di "Imago", vol. 7, n. 2, 2016.

Bordina Alessandro, Campanini Sonia, Mariani Andrea (a cura di), *The Archive/L'archivio. Atti del XVIII Convegno internazionale di studi sul cinema* (Udine 5-11 Aprile 2011), Forum, Udine.

Brady Erika, *A Spiral Way: How Phonography Changed Ethnography*, University of Mississipi, Jackson 1999.

Bredekamp Horst, Krämer Sybille, *Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur* (2003), tr. ing. di M. Wutz, *Culture, Technology, Cultural Techniques. Moving Beyond Text*, in "Theory, Culture & Society", vol. 30, n. 6, 2016, pp. 20-29.

Carpitella Diego, *Musica e Tradizione Orale*, Flaccovio Editore, Palermo 1972.

Cavallari Piero, Fischetti Antonella, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, Donzelli, Roma 2014.

Cavazza Stefano, *La folkloristica italiana e il fascismo. I1 Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, in "La Ricerca Folklorica", vol. 7, n. 15, aprile 1987, pp. 109-122.
Piccole Patrie, Il Mulino, Bologna 1997.

Cerchiari Luca, *Il disco. Musica, tecnologia e mercato*, Sansoni, Milano 2001.

Daston Lorraine, Galison Peter, *Objectivity*, the Mit Press, New York 2010.

De Simonis Paolo, *Fissazioni. Tempi e metodi nell'accogliere e conservare voci e immagini di Toscana*, in A. Andreini, P. Clemente (a cura di), *Custodi delle voci. Archivi orali in Toscana. Primo censimento*, Idast, Firenze 2007, pp. 315-340.

Didi-Huberman Georges, *La resemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernitè de l'empreinte*, Éditions de Minuit, Parigi 2008.

Dogliani Patrizia, *Constructing Memory and Anti-Memory: the Monumental Representation of Fascism and its Denial in Republican Italy*, in Id., R.J.B Bosworth (a cura di), *Italian Fascism. Italy, Memory and Representation*, MacMillan-St. Martin Press, Londra-New York 1999, pp. 11-37.

Elsaesser Thomas, *Modernity: The Troubled Trope*, in M. Klarer, D. L. Mansen (a cura di), *The Visual Culture of Modernism*, Narr, Tübingen 2011, pp. 21-40.

Ernst Wolfgang, *Between the Archive and the Anarchivable*, in "Mnenoscape", vol. I, n. 1, 2014.

Sonic Time Machines. Explicit sound, *Sirenic Voices, Implicit Sonicity*, Amsterdam University Press: Amsterdam 2016.

Fabian, Johannes, *Time and the Other. How Anthopology Makes Its Object*, (1983), Columbia University Press, New York 2014.

Facci Serena, Mosconi Elena (a cura di), *Il muto melomane. Cinema e canzone 1895-1927*, speciale monografico di "Immagine. Note di storia del cinema", n. 14, 2016.

Forgacs David, Gundle Stephen, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2007.

Fossati Giovanna, van Der Oever Anne (a cura di), *Exposing the Film Apparatus. The Archive as a Research Laboratory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.

Foucault Michel, *Technologies of the self*, in L. H. Martin, H. Gutman, P. Hutton (a cura di), *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault*, Tavistock, Londra 1988, pp. 16-29.

Genovesi Piergiovanni, *Il culto dei caduti della Grande Guerra nel "progetto pedagogico" fascista*, in "Annali online della Didattica e della Formazione Docente", vol. 8, n. 12, 2016, pp. 83-114.

Geoghegan Bernard Dionysus, *After Kittler: On Cultural Techniques of Recent German Theory*, in "Theory, Culture & Society", vol. 30, n. 6, 2016, pp. 66-82.

Goody Jack, *The Power of Written Tradition*, Smithsonian Institution Press, Washington-Londra 2000, tr. it. di D. Panzieri, *Il potere della tradizione scritta*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Graf Walter, *The Phonogrammarchiv der Österreichische Akademie der Wissenschaften in Vienna*, in "The Folklore and Folkmusic Archivist", vol. 4, n. 14, 1961, pp. 1-4.

GroBmann Rolf, *Phonographic Work*, in J. G. Paperburg, H. Schulze (a cura di) *Sound as Popular Culture*, The Mit Press, Cambridge (Ma)-Londra 2016, pp. 251-260.

Guizzi Febo, Leydi Roberto, (a cura di), *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana. 1881-1911*, Libreria Musicale Italiana, Roma 1995.

Hilmes Michele, *Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does it Matter?*, in "American Quarterly", vol. 67, n. 1, marzo 2005, pp. 249-259.

Hochmann Brian, *Savage Preservation. The Ehnographic Origins of Modern Media Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014.

Honeycutt Baldwin Yvonne, *Cora Wilson Stewart and Kentucky's Moon Schools*, The University Press of Kentucky, Lexington 2006.

Jay Martin, *That Visual Turn. The Advent of Visual Culture*, in "Journal of Visual Culture", vol. 1, n. 1, 2002, pp. 87-92.

Kahn Douglas, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Mit Press, Londra-Cambridge (MA) 2001.

Kane Brian, *Sound Studies without Auditory Culture: a Critique of the Ontological Turn*, in "Sound Studies", vol. I, n. 1, 2016, pp. 2-21.

Kittler Friederich, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Wilhelm Film Verlag, Berlino 1985; tr. ing. di M. Metteer, C. Cullens, in *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford University Press, Stanford (CA) 1990.
Grammophon Film Typewriter, Brinkman und Bose, Berlin 1986, tr. ing. di G. Winthrop Young e M. Wutz, *Gramophone, Film, Typewriter,* Stanford University Press, Stanford 1999.

Kittler Friederich, Winthrop Young Geoffrey, *Real Time Analysis, Time Axis Manipulation*, in "Cultural Politics", vol. 13, n. 1, 2017, pp. 1-18.

Knorr Cetina K., *Epistemic Cultures: How Science make Knowledge*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-Londra 1999.

Krämer Sybille, *The Cultural Techniques of Time Axis Manipula-*

tion. On Friedrich Kittler's Conception of Media, in "Theory, Culture & Society", vol. 23, nn. 7-8, 2006, pp. 93-109.

Kursell Julia, *A Gray Box: the Phonograph in Laboratory Experiments and Fieldwork 1900 – 1920*, in K. Bisterveld, T. Pinch (a cura di), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford-New York 2012, pp. 176-197.

Lacey Kate, *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Polity Press, Cambridge (MA) 2013.

Lange Britta, *Poste restante, and messages in bottles: Sound recordings of Indian prisoners in the First World War*, *Social Dynamics*, vol. 41, n. 1, 2015.
Archival Silences as Historical Sources. Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv, in "SoundEffects", vol. 7, n. 3, pp. 47-60;
Archive, Collection, Museum: On the History of the Archiving of Voices at the Sound Archive of the Humboldt University, in "Journal of Sonic Studies", n. 13, 2017, <https://www.researchcatalogue.net/view/326465/326466>.

Lastra James, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York 2000.

Latour Bruno, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1987.

Le Goff Jacques, *Voce: Monumento/Documento* in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 7, Einaudi, Torino 1987, pp. 38-43.

Leydi Roberto, *L'altra musica: etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche* (1991), Ricordi, Lucca 2008.

Lo Presti Carlo, *L'anima musicale d'Italia. Il canto popolare come bandiera etnologica*, in "L'Arco", vol. 25, n. 1, aprile 2012, pp. 5-6.

Lombardi Daniele, *Il suono veloce: futurismo e futurismi in musica*, Ricordi, Lucca 1996.

Lombardo Luigi, *L'etnografia in età fascista. Le mostre dell'arte popolare nel 1936 a Siracusa e a Catania*, in "Dialoghi Mediterranei", n. 25, 2017, <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/letnografia-in-eta-fascista-le-mostre-darte-popolare-del-1936-a-siracusa-e-catania/>.

Lopez Massimiliano, *Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia. Trimestrale di cultura delle biblioteche e delle istituzioni culturali", vol. 1, n. 4, 2014, pp. 178-190.
L'industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell'Archivio Icbsa (1900-1917), Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, Roma 2015, <http://www.icbsa.it/index.php?it/686/contributi>.

Lundemo Trond, *Mapping the World: Les Archives de la Planete and the Mobilization of Memory*, in Id., I. Blom, E. Rossak (a cura di), *Memory in Motion. Archives, Technology and the Social*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, pp. 213-236 (221).

Macchiarella Ignazio, Tamburini Emilio, *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*, Nota, Udine 2018.

Macho Thomas, *Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identitat* (2008), tr. ing di M. Wutz, *Second Order Animals: cultural techniques of Identity and Identification*, in "Theory, Culture, Society", n. 6, vol. 30, 2016, pp. 30-48.

Marangoni Alessandro, *La Filosofia della Musica di Fernando Liuzzi*, Lulu, Roma 2011.

Morat David (a cura di), *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th and 20th Century Europe,* Berghan Books, New York-Oxford (CA) 2011.

Ong Walter J., *Darwin's Vision and Christian Perspectives*, MacMillan, New York 1960.

Ortoleva Peppino, *Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento*, in Id., M. Pistacchi (a cura di) *I suoni di un secolo,*

un secolo di suoni. Verso l'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi, Minerva, Roma 2012, pp. 73-93.

Ortoleva Peppino, Scaramucci Barbara, *La memoria dei suoni: gli archivi sonori*, speciale monografico di "Archivi e Cultura", n. 26, 2004.

Petacchi Augusto, *Voce: Gabriel, Gavino* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 51, Treccani, Roma 1998, <http://www.treccani.it/enciclopedia/gavino-gabriel_Dizionario-Biografico>.

Pisano Giusy, *Une archeologie du cinema sonore*, CNRS, Parigi 2004.

Portelli Alessandro, *La presenza della voce. Pensare la fono/grafia*, in P. Ortoleva, M. Pistacchi (a cura di), *Un secolo di suoni, i suoni di un secolo. Verso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*, Minerva, Roma 2004, pp. 201-206.

Rigoli Alessandro, Russo Paolo (a cura di), *Il suono riprodotto: storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento* (Parma, 10-11 novembre 2006), ETS, Torino 2007.

Rossetti Roberto, *Le "voci storiche" della Discoteca di Stato*, in *L'intervista strumento di documentazione: giornalismo, antropologia, storia orale* (Roma – 5-7 maggio 1986), Palombi, Roma 1986.
Voci della memoria. La discoteca di Stato – 1928-1989, Fratelli Palombi editore, Roma 1990.

Sassu Piero, *Dall'etnofonia all'etnomusicologia. Un secolo di studi sulla musica popolare*, in "Archivio di Etnografia", vol. 6, nn. 1-2, 2011, pp. 37-68.
L'alterità musicale, in "Sonus. Materiali per la musica contemporanea", vol. 8, nn. 2-3, 1996, pp. 10-19.

Schafer Murray, *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Berandol Music Limited, Scarborough 1969.

Siegert Bernard, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real,* Fordham University Press, New York 2015.

Smith Mark M. (a cura di), *Hearing History: A Reader*. University of Georgia Press, Athens 2004.

Sterne Jonathan, *The Audible Past: The Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durkham-Londra 2003. *Sonic Imaginations*, in Id. (a cura di), *The Sound Studies Reader*, Routledge, Londra-New York 2012, pp. 1-18.

Stock Jonathan P. J., *Alexander John Ellis and His Place in the History of Ethnomusicology*, in "Ethnomusicology", vol. 51, n. 2, primavera-estate 2007, pp. 306-327.

Suisman David, Strasser Susan (a cura di), *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010.

Tanci Valeria, *Storia dei mutilati della Grande Guerra in Italia*, tesi di dottorato in Società, politica e culture dal tardo medioevo all'età contemporanea, cotutela Università degli Studi di Roma "La Sapienza"-Freie Universität Berlin Friedrich-Meinecke-Institut, Roma 2009-2010.

Thompson Emily, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, The Mit Press, Cambridge (MA)-Londra 2002.

Tichendeleanu Ovidiu, *The Graphic Sound: an Archaeology of Sound, Technology and Knowledge at 1900*, tesi di dottorato in Philosophy, Interpretation and Culture, State University of New York, New York 2008.

Tozzi Fontana Massimo, *Il ruolo delle mostre etnografiche in Italia nella organizzazione del consenso. 1936-1940*, in "Italia contemporanea", vol. 14, n. 137, a. XIV, 1973, pp. 97-103.

Uras Lara Sonja (a cura di), *Musica, scuola e nazione. Gavino Gabriel: un carteggio con Giuseppe Prezzolini e altre lettere inedite*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004.

Valentini Paola, *Presenze Sonore. Il paesaggio sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007.

Venturini Simone (a cura di), *Revisiting the Archive/Revisiter l'Archive*, speciale monografico di "Cinema&Cie", vol. 11, nn. 16-17, 2011.

Vismann Cornelia, *Kulturtechniken und Souveränität* (2010), tr. ing. di I. Irascu, *Cultural Techniques and Soverreignity*, in "Theory, Culture & Society", vol. 30, n. 6, 2016, pp. 83-93.

Vittoria Albertina, *Voce: Delcroix, Carlo*, in "Dizionario biografico degli italiani", vol. 36, Treccani, Roma 1988, <http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-delcroix_(Dizionario-Biografico)>.

Winthrop Young Geoffrey, *Cultural Techniques: Preliminary Remarks*, in "Theory, Culture & Society", vol. 30, n. 6, novembre 2016, pp. 3-19.

Zavatti Francesco, *Mutilati di guerra. Una storia politica. Il caso modenese*, Unicopli, Milano 2011.

Zucconi Benedetta, *Coscienza fonografica. La riflessione sul suono registrato nell'Italia del Primo Novecento*, Ortothes, Napoli-Salerno 2018.

Plexus. Archeologie, archivi e storie dei media

1. Giuseppe Fidotta e Andrea Mariani (a cura di), *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*
2. Pietro Montani, Dario Cecchi e Martino Feyles (a cura di), *Ambienti mediali*
3. Diego Cavallotti, *Cultura video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*

Finito di stampare
nel mese di novembre 2019
da Digital Team – Fano (PU)